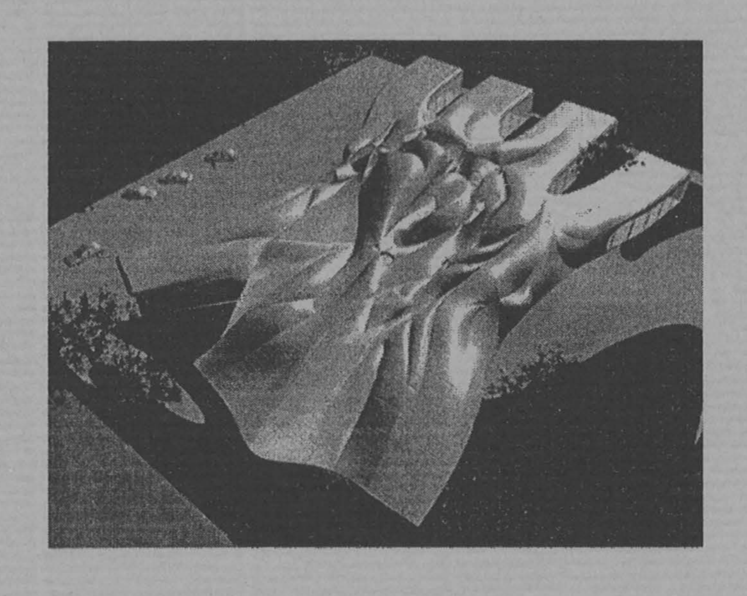
SOBRE LA IRREGULARIDAD EN ARQUITECTURA

RECONSIDERACIÓN DE LO PINTORESCO

por

MANUEL DE PRADA



CUADERNOS
DEL INSTITUTO
JUAN DE HERRERA
DE LA *ESCUELA DE*
ARQUITECTURA
DE MADRID

4-46-09

SOBRE LA IRREGULARIDAD EN ARQUITECTURA

RECONSIDERACIÓN DE LO PINTORESCO

por

MANUEL DE PRADA

CUADERNOS
DEL INSTITUTO
JUAN DE HERRERA
DE LA *ESCUELA DE*
ARQUITECTURA
DE MADRID

4-46-09

C U A D E R N O S
DEL INSTITUTO
JUAN DE HERRERA

NUMERACIÓN

4 Área
46 Autor
07 Ordinal de cuaderno (del autor)

ÁREAS

0 VARIOS
1 ESTRUCTURAS
2 CONSTRUCCIÓN
3 FÍSICA Y MATEMÁTICAS
4 TEORÍA
5 GEOMETRÍA Y DIBUJO
6 PROYECTOS
7 URBANISMO
8 RESTAURACIÓN

SOBRE LA IRREGULARIDAD EN ARQUITECTURA.
RECONSIDERACIÓN DE LO PINTORESCO

Instituto Juan de Herrera.
Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid
Gestión y portada: Lucía Alba Fernández
CUADERNO 257.01 / 4-46-09
ISBN-13: 978-84-9728-267-3
Depósito Legal: M-20265-2008

SOBRE LA IRREGULARIDAD EN ARQUITECTURA

INTRODUCCIÓN

El actual gusto por la irregularidad en arquitectura procede del viejo gusto por lo pintoresco. Enfrentado en ocasiones al gusto por la regularidad, es completamente ajeno, sin embargo, al gusto por el desorden.

El gusto por la pintoresca irregularidad, a su vez, procede de las pinturas de paisajes. Los paisajes pintados en el siglo XVII demostraron un siglo después que la belleza se puede también en la irregularidad cuando los distintos elementos de la composición alcanzan un equilibrio. Aquellos paisajes desvelaron que la unidad y la belleza no estaban reñidas con la variedad y el contraste. Fue entonces cuando la irregularidad comenzó a competir con la regularidad para representar el orden natural de las cosas.[1]

La pintoresca irregularidad, en poco tiempo, pasó a representar el orden natural trasladándose al diseño de jardines y la arquitectura para representar la libertad, honestidad y funcionalidad que en aquellos años se asociaban a la naturaleza y la vida en el campo. Frente a la clásica regularidad, la irregularidad pintoresca no sólo podía resultar bella y emocionante, sino también adecuada y conveniente.

La regularidad, finalmente, perdió buena parte del poder que antes tenía para representar el orden natural de las cosas. A pesar de los esfuerzos de Durand por demostrar la lógica y economía de la simetría en arquitectura, la simetría se volvió insignificante, y el hecho de que se continúe asociando con la dogmática y caprichosa autoridad del poder absoluto hace que sea innecesario descalificarla, relacionándola con la homosexualidad, por ejemplo, como hiciera Bruno Zevi hace unas décadas.

Alguien podría pensar que la irregularidad se impone caprichosamente en la arquitectura, que la arquitectura ya no aspira a representar el orden de las cosas, que los antiguos ideales de orden han sido sustituidos por ocurrencias, que la originalidad ya no se encuentra en el origen, sino en el interior del sujeto, y que se han olvidado aquellas condiciones de la belleza formal (la *euritmia,* la *proporción y* la *dirección*) a las cuales Semper refería la arquitectura. Pero la pura irregularidad resulta inconcebible.

Muchas veces se ha escrito que los defensores del gusto pintoresco se enfrentaron al gusto clásico, que los románticos se enfrentaron al orden racional y que el sentimiento se impuso en el arte. Las contiendas filosóficas entre los defensores de la existencia *a priori* de un orden objetivo y los que, negándola, defendían la experiencia y la sensibilidad individual, contribuyeron a presentar un panorama polarizado entre posiciones irreconciliables: frente al gusto objetivo y la razón, el gusto subjetivo y la sensación.

Resulta chocante, sin embargo, que aquellos que primero defendieron la importancia de las sensaciones en la producción y disfrute de las obras de arte, es decir, los defensores del gusto por lo pintoresco y los primeros románticos, no opusieron la sensibilidad individual a un orden ideal, sino que la pusieron a su servicio. Poniendo en primer plano la sensación, pretendían mostrar que un arte vivo no puede reducirse a un conjunto de reglas y recetas; pretendían mostrar, en definitiva, que el orden objetivo de las *razones* y el orden subjetivo de las de las sensaciones deben idealmente conciliarse.

Pronto, sin embargo, apareció la confusión. Unas veces condicionada por el empleo de calificativos poco adecuados; el *desorden pintoresco*, por ejemplo, tantas veces mencionado, no es de ningún modo desorden, sino un orden complejo que, en lugar de fundarse en la geometría, se fundamenta en efectos sensibles de equilibrio y contraste. Otras veces por el afán, al parecer tan natural, de encontrar la seguridad en el

enfrentamiento, aún a costa de tergiversar el sentido de las palabras. Así, cuando se defendía el orden frente a la libertad, se solía confundir la libertad con el capricho; cuando se defendía la libertad frente al orden, se confundía el orden con la receta. En ambos casos la síntesis resultaba insignificante porque el sentido se encontraba en el enfrentamiento de las posiciones.

Este tipo de confusiones fueron tan comunes, que afectaron al pensamiento de notables filósofos, como Hegel, que confundió la ironía defendida por los primeros románticos con el capricho. Sabía que no es posible producir obras de arte acomodándose a las reglas, pero rechazó la importancia que concedió Schlegel a la ironía considerando que lo irónico, *que es lo propio de la individualidad genial*, consiste en la destrucción de todo lo que es noble, grande y perfecto, así como en la reducción del arte a la simple representación de la pura subjetividad.[2]

Para evitar la confusión, e intentar comprender que la denominada *irregularidad pintoresca* fue originalmente referida a un orden ideal, es necesario replantear sin prejuicios las ideas de aquellos que primero defendieron el gusto pintoresco viendo en él la posibilidad de conciliar los órdenes racional y sensible.

Irregularidad y capricho

En los últimos años del siglo XVII, la libertad en el diseño se refería siempre a un orden ideal. Pero esta consideración fundamental ha permanecido en segundo plano, eclipsada por los enfrentamientos entre *antiguos* y *modernos*.

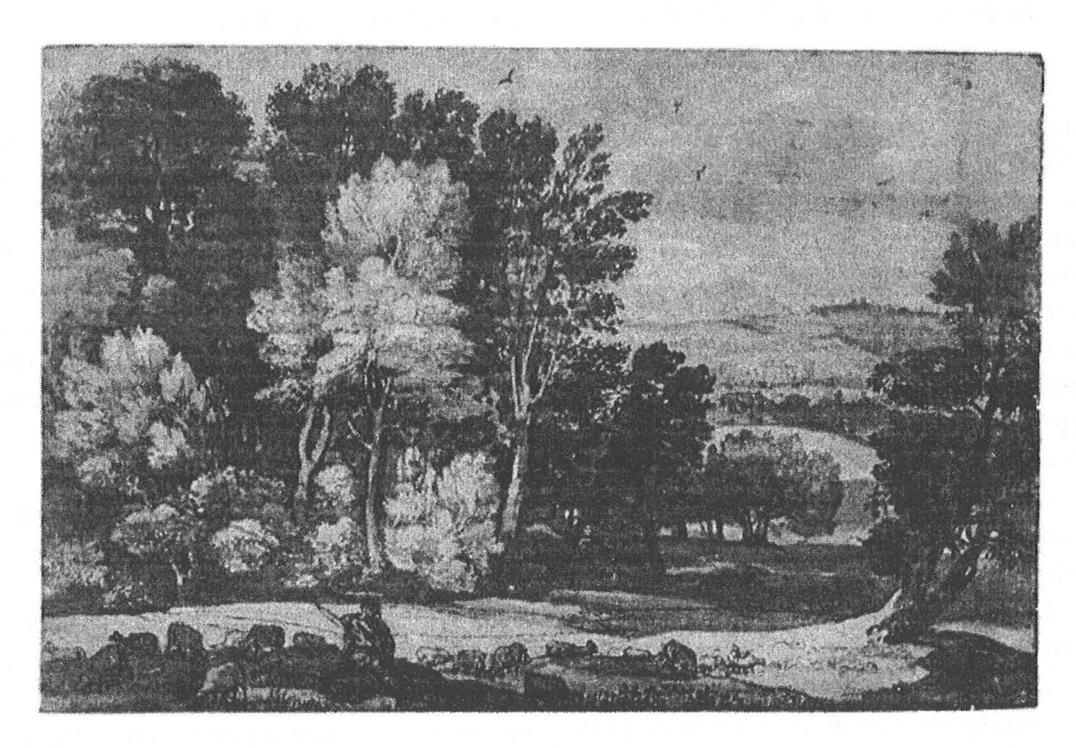
En el año 1683, por ejemplo, Claude Perrault (*Ordonnance des cinq especies de colonnes selon le méthode des Anciens*) distinguió entre una belleza objetiva (*convaincante* o convincente), que agrada siempre de forma natural, y una belleza *arbitraire*, que depende de las costumbres y del gusto particular de cada individuo. Pero no negaba el valor de los principios de orden heredados de los *antiguos*, sino que sólo afirmaba la posibilidad de innovar apoyándose en ellos: *quiero que los antiguos me enseñen a pensar bien, pero no me gusta copiar sus pensamientos*, escribió.

Los fundamentos positivos de la arquitectura eran, para Perrault, la conveniencia y el uso: *el principio que llamo arbitrario es la belleza, que depende de la autoridad y de la costumbre; aunque la belleza en cierto sentido también se basa en un fundamento positivo, que es la conveniencia razonable y la adecuación que cada parte posee en relación con el uso al cual está destinada.* Estos fundamentos no se referían a la utilidad o el confort, sino a la forma. Es suficiente contemplar la fachada del Louvre para entender que se referían al orden.

La belleza *arbitraria*, que dependía de una autoridad caprichosa, de la costumbre y del gusto particular de los individuos era, para Perrault, algo parecido a lo que hoy entendemos por *moda*. La belleza *convincente*, por el contrario, era la belleza de siempre. Pero la confusión aumentó cuando la autoridad de las antiguas ideas quedó definitivamente asociada con la despótica, arbitraria y caprichosa autoridad de los gobernantes. Esto hizo que el enfrentamiento entre *antiguos* y *modernos* se radicalizara, los primeros acusando de veleidosos a los segundos y éstos acusando a los primeros de defender, por encima de todo, la autoridad despótica y caprichosa del orden: en el año 1690, cinco años después de que Claude publicara su obra, su hermano Charles publicó *Paralléle des anciens et des modernes*, donde se alineó con los *modernos* y rechazó el predominio de la belleza objetiva sobre el gusto individual.

Para rematar, en el año 1690, dos años después de viera la luz la obra de Charles Perrault, John Locke publicó *An essay concerning human understanding*. Allí declaró que todo conocimiento procede de la experiencia; que tanto el pensamiento como las ideas se construyen a partir de las percepciones sensibles y que no existen, por consiguiente, ideas universales e innatas.[3]

La influencia del pensamiento de Locke fue determinante pues, además de imponer una visión del mundo empirista y subjetivista, inició la decadencia del idealismo. A pesar de los esfuerzos posteriores de los idealistas alemanes para recuperar el papel de la Idea en el arte, entendiéndola como síntesis entre los mundos objetivo y subjetivo, entre el orden y la libertad, las ideas terminaron confundiéndose con las nociones y las ocurrencias. Lo curioso fue que Locke, situando el conocimiento intuitivo por delante del demostrativo y declarándolo *el más claro y cierto*, no se detuvo a considerar la importancia de la intuición en el arte. La intuición o sensibilidad del artista, así menospreciada, podía confundirse con el capricho. Aunque todos admitían que la intuición debía ponerse al servicio de un orden ideal y objetivo.



Claude Lorrain. *Paisaje con pastor y rebaño al borde de un bosque*. C. 1640.

En el año 1709, el Conde de Shaftesbury (Lord Ashley), amigo de Locke, publicó el ensayo titulado *The Moralists, a Philosophical Rhapsody*. Allí, además de sostener (al igual que Locke) que la libertad de los ciudadanos es el fundamento de la sociedad moral, defendió que la misma idea de libertad pertenece al orden natural de las cosas.

Para Shaftesbury, el orden natural de las cosas se encontraba, en primer lugar, en la Naturaleza. Este era el orden generador (y *genuino*) del *Gran Genio* y del *Genio del lugar*; un orden situado por encima del arte, la vanidad y el capricho de los hombres. *No podré resistir más la pasión que crece en mí hacia las cosas de orden natural; allá donde ni el Arte ni la vanidad ni el capricho de los hombres haya echado a perder su orden genuino destruyendo su primitivo estado*, escribió.[4]

Incluso las rocas rudas, las musgosas cavernas, las irregularmente labradas grutas, las cascadas y los desiertos, resultaban más atractivas a Shaftesbury que el remedo formal de los jardines principescos. La libertad, condición del *Genio del lugar*, exigía que las

cosas tuvieran la forma que correspondía a su naturaleza. En consecuencia, cualquier intento de imponer a un ser una forma que no se corresponda con su naturaleza debía ser considerado un acto autoritario, arbitrario y caprichoso. Y *capricho* comenzó a considerarse, en Inglaterra, diseñar jardines con formas geométricas y modelar las copas de los árboles imponiéndoles formas regulares. La mencionada asociación entre despotismo, regularidad y capricho, facilitó la asociación de la irregularidad con la libertad natural y, por extensión, con la intuición y los placeres de la imaginación.

En el año 1712, Joseph Addison analizó los aspectos sensibles que concurren en el gusto, relacionándolos con los placeres de la imaginación. Siguiendo en parte el pensamiento de Locke, así como las consideraciones respecto a lo sublime realizadas siglos atrás por Longino y años antes por Boileau, señaló que los placeres de la imaginación son a veces preferibles a los placeres del entendimiento.[5]

Reconocía la importancia de los placeres del entendimiento. También que dichos placeres, como es obvio, no se oponen a los de la imaginación. Frente a los placeres del entendimiento, sin embargo, los placeres de la imaginación *presentan las ventajas de ser inocentes, inmediatos, saludables y fáciles de adquirir*, escribió.

Los placeres de la imaginación, según Addison, surgen originariamente de la vista, y pueden ser primarios, cuando provienen de los objetos que tenemos delante, o secundarios, cuando proceden de ideas o visiones de cosas ausentes. Las fuentes de los placeres primarios de la imaginación son la grandiosidad, lo extraordinario (lo nuevo o lo extraño) y lo bello. A lo grandioso, según Addison, no pertenece sólo lo grande, sino también lo que causa agradable asombro, como las vistas (*prospects*) de un campo abierto, un desierto, las vastas extensiones de agua o las grandes masas de montañas, riscos y precipicios elevados. A lo extraordinario pertenece todo aquello que, por su novedad o singularidad, nos causa agradable sorpresa. Lo extraordinario reclama la variedad, sirve de alivio al tedio que produce lo ordinario y hace que resulten agradables, incluso, las imperfecciones de la naturaleza. *Así, no hay cosa que más anime un paisaje que los ríos y las cascadas.*

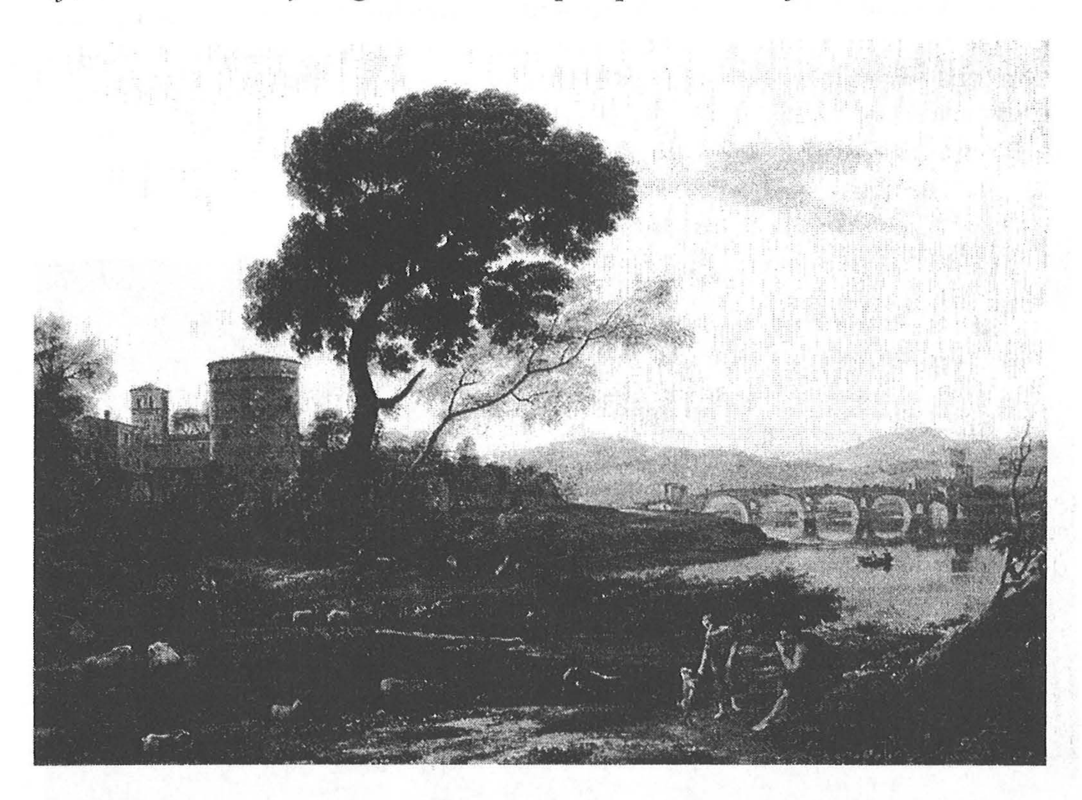
Lo grandioso y lo extraordinario no se oponían a la belleza y la regularidad. Nada hay que más directamente camine hacia el alma, escribió Addison, que la belleza, *pues da la última perfección a lo que es grandioso o extraordinario.*

Esta belleza consiste en la simetría y proporción de las partes, en la ordenación y disposición de los cuerpos, aunque ninguna belleza place más a la vista, que la de los colores, como en el caso de los cielos al salir y ponerse el sol. Y aclaró: *sin saber cómo, nos causa sensación la simetría de la cosa que vemos, y reconocemos instantáneamente la belleza de un objeto sin necesidad de indagar la causa.*

Addison, es verdad, pensaba que las obras de la naturaleza son preferibles a las del arte; que las obras del arte pueden aparecer algunas veces tan bellas o singulares como las de la naturaleza aunque no lleguen a su grandeza e inmensidad. Pero también que las obras de la naturaleza resultan tanto más agradables cuanto más se parezcan a las obras de arte, pues en este caso el placer nace de un principio doble: el agrado que los objetos naturales causan a la vista y su semejanza con los objetos del arte. De esta doble consideración proviene el deleite que nos causan las cosas que, *siendo obra del azar, puedan parecerlo del arte.*[6]

Pensó así en la posibilidad de retocar la naturaleza para aproximarla al ideal que expresaban las pinturas de paisajes y el ingenioso arte de los jardineros chinos. *Seré acaso singular en mi modo de pensar, pero con más gusto veo un árbol con todo su follaje y lozanía, que dispuesto y contorneado en alguna figura matemática, y un vergel florido y ameno me parece más delicioso que todos los pulidos laberintos del jardín más acabado.* El poeta, según Addison, puede pintar o reunir en su descripción las

bellezas de la primavera y el otoño; puede crear nuevas flores y, con la misma facilidad, puede hacer que una cascada se precipite desde una altura de media milla o de veinte varas; puede elegir los vientos y torcer el curso de los ríos a su gusto. Aceptando la naturaleza como modelo, *puede darle los encantos que guste, con tal de que no la reforme demasiado y caiga en absurdos por querer aventajarla.*



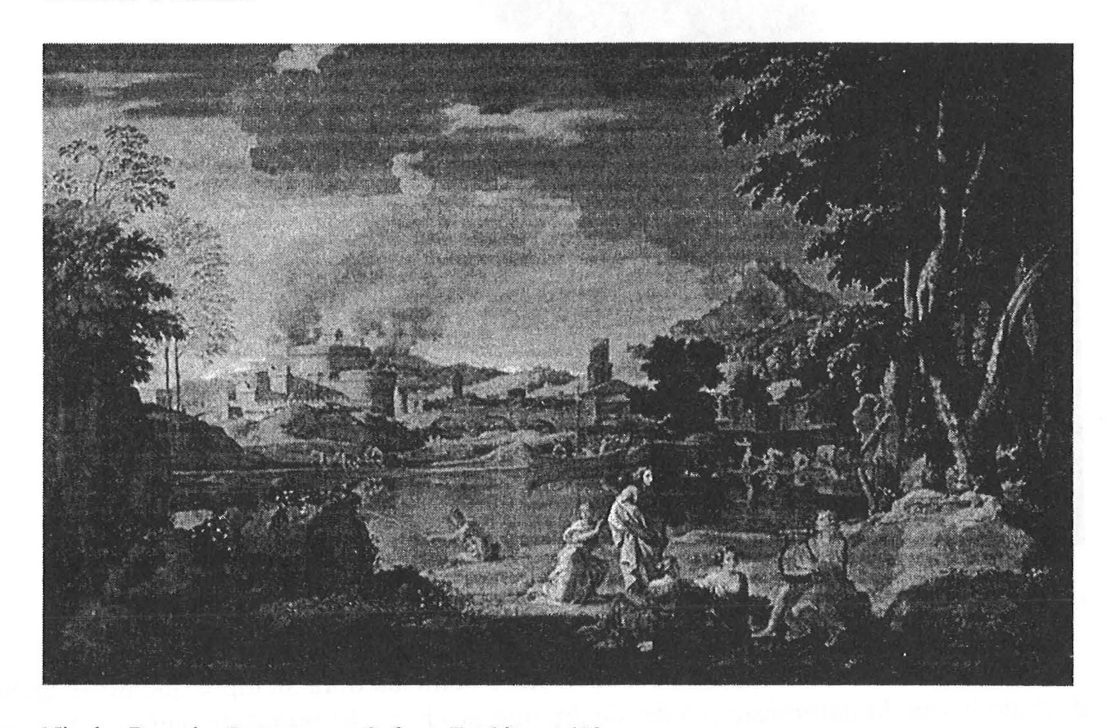
Claude Lorrain. *Paisaje cerca de Roma con vista del Ponte Molle.* 1645.

El artista, en definitiva, podía producir libremente su obra siempre que no se apartara de aquello que la naturaleza puede idealmente producir. El pintor de paisajes Alexander Cozens, inventor del azaroso método de las manchas, escribió unos años después: *la composición de paisajes mediante invención no es el arte de imitar la naturaleza concreta, es algo más; es dar forma a representaciones artificiales de paisajes siguiendo los principios generales de la naturaleza.* (*A New Method of Assisting the Invention in Drawing Original Compositions of Landscape,* 1785). Esta era una idea tan aceptada, que incluso algunos racionalistas, como Boileau, pensaban que el arte debía recoger de la naturaleza aquello que tiene de más noble, para transformarla *de lo que es, a cómo debería ser.* Este era el antiguo consejo de Aristóteles para la tragedia: no importa tanto el contar las cosas como sucedieron en realidad, sino como *debieran o pudieran haber sucedido, probable o necesariamente*, es decir, conforme a la naturaleza de las cosas. Era la idea que permitía al artista componer libremente de acuerdo con un orden ideal; la idea que se manifestaba en los paisajes imaginarios de Rembrandt y Rubens, así como en los que realizaron, influidos por ellos, Nicolas Poussin y Claude Lorrain.

La influencia de las pinturas de Poussin y Lorrain en las ideas de Saftesbury y Addison (y por extensión en la formación del gusto pintoresco), ha sido en muchas ocasiones comentada. Poussin descubrió en Roma que los paisajes pintados podían producir impresiones en el espectador análogas a las que sentía en los campos del Lacio (con sus contrastes, sus ruinas y sus montañas al fondo) si se componían como si fueran escenarios. Los árboles, edificios, ruinas, montes, rocas, lagos y personajes eran los

elementos que Poussin debía componer, bajo los efectos de la luz, con el fin de producir un conjunto bello, unitario y, a la vez, emotivo, singular y evocador. El dibujo, en el cuadro, representaba para él la idea objetiva; el cambiante colorido, la apariencia. El reto era conseguir, mediante los efectos de contraste, la unidad ideal del conjunto.

En la pintura *Paisaje con Orfeo y Eurídice*, por ejemplo, realizada en el año 1648, el irregular conjunto edificado de la izquierda, iluminado por el sol del atardecer, adquiere importancia merced al acusado contraste con los oscuros elementos vegetales situados a la derecha del cuadro. El conjunto edificado actúa como un contrapeso perceptivo de lo que ocurre en el otro lado de la composición: *mi naturaleza me hace buscar y estimar las cosas bien ordenadas y huir de la confusión, que me es contraria y enemiga*, escribió Poussin.



Nicolas Poussin. *Paisaje con Orfeo y Eurídice*. 1659.

Lorrain, por su parte, explicó que la naturaleza y los edificios eran los protagonistas de sus cuadros y que los personajes eran *de regalo*. El objetivo que ambos pintores perseguían, en cualquier caso, era el equilibrio y la unidad del conjunto. Ambos intentaban recrear el orden natural de las cosas, consiguiendo la unidad a partir de la variedad, y el equilibrio a partir del contraste. De este modo la composición, al recrear el orden natural, debía producir en el espectador agradables sensaciones.

Aquellas pinturas, por otro lado, eran modelos de unidad que podían trasladarse fácilmente al jardín. Para ello era suficiente componer el jardín con los mismos criterios que el cuadro, es decir, atendiendo a las vistas y sensaciones, manteniendo la variedad y procurando alcanzar la unidad del conjunto mediante el juego libre de los contrastes. *Atiende a la Sensación, el Alma de cada Arte; partes que contestan a partes llegarán a un todo*, escribió el poeta Alexander Pope en su *Epistle to Lord Burlington*.[7]

El diseñador de jardines podía recrear las formas del paisaje natural, controlándolas o superándolas, para producir en el paseante efectos emotivos comparables a los que producían en el espectador las imaginativas pinturas de paisajes. Así, *atendiendo a la sensación*, algunos jardineros se inspiraron en las pinturas de paisajes, unas veces tomando de ellas escenas aisladas y otras utilizándolas como modelos, bien en lo que se refiere a su simbolismo y poder evocador, o bien en lo que se refiere a su forma.

El nuevo jardín pronto se asoció con los ideales de utópica libertad social que se desarrollaron en Europa durante el siglo XVIII, respondiendo, de paso, a esa especie de ideología que asociaba la vida en el campo con la virtud y la salud, y la vida en la ciudad con el vicio y la enfermedad; con la ideología, en definitiva, que en Inglaterra se asociaba a la vida del caballero en el campo.

La irregularidad del jardín, por tanto, no podía responder al capricho del diseñador, sino a los criterios y principios compositivos (generalmente no escritos) que debían tenerse en cuenta para conseguir la unidad ideal del conjunto. Al igual que ocurría en las pinturas mencionadas, los contrastes entre superficies lisas y rugosas, luces y sombras, elementos vegetales y de fábrica, se encontraban al servicio de un orden ideal, original y arquetípico. Otra cosa es que, para simplificar, se usaran referidos al nuevo jardín los términos *informal* y *desorden pintoresco.*

Es verdad que el jardín paisajista representaba una idea de libertad que se oponía a la idea representada por el antinatural formalismo de los jardines geométricos. De acuerdo con Adrian von Buttlar, *el nuevo jardín refleja el cambio fundamental de la sensibilidad occidental para con la naturaleza que, en pugna con el racionalismo, evolucionó hasta transformarse en un sentimiento individual de la misma basado en la contemplación y la intuición.*[8] Pero la puesta en primer plano de la sensación y la intuición no implicaba un rechazo de la regularidad. La regularidad sólo debía excluirse cuando atentaba contra el orden natural de las cosas. Por eso resultaba natural el contraste entre la simetría de los objetos edificados en el jardín y la irregularidad de los elementos vegetales. Las formaciones regulares de árboles, como en Twickenham, y los edificios clasicistas en el jardín no se oponían a la irregularidad del trazado, sino la hacían plenamente significativa. Incluso el trazado se podía ordenar de acuerdo a un eje, como Rousham o Blenheim, pues la regularidad y la irregularidad representaban los dos aspectos correlativos que presenta la naturaleza: el que se manifiesta en orden y medida y el que se manifiesta en variedad y contrastes.[9]

El sentido de la belleza pintoresca.

La palabra *picturesque* fue empleada por William Gilpin en la última década del siglo XVIII para indicar *ese tipo de belleza que parecería bien en un cuadro*. La idea no era nueva, pero después de que Gilpin precisara su contenido, pudo aplicarse a todo aquello que agrada o impresiona por su singularidad o porque reclama la atención con la fuerza de una pintura de paisaje.[10]

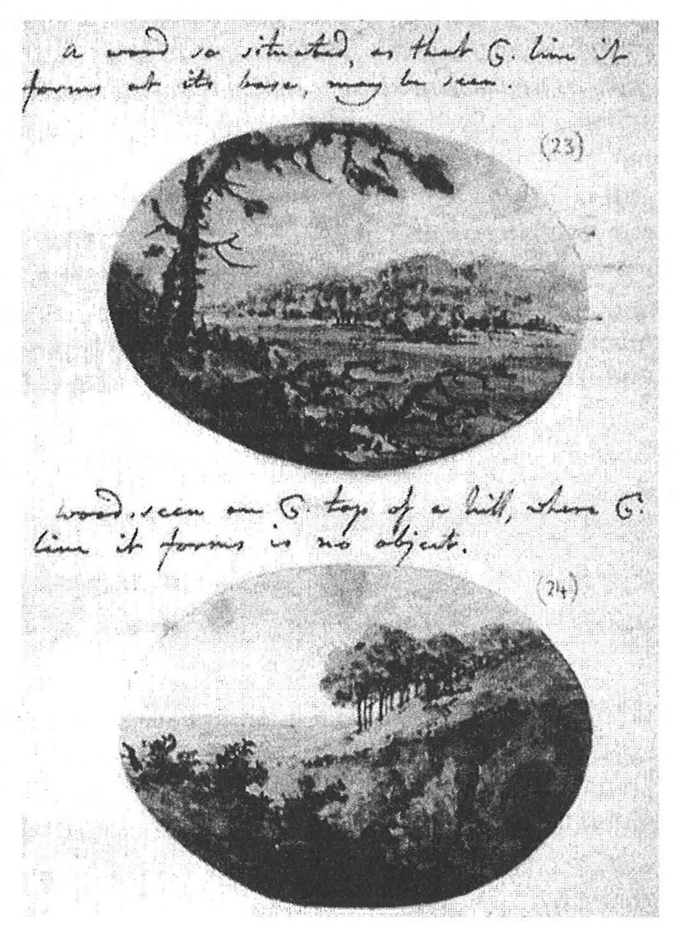
Los *ensayos sobre la belleza pintoresca* que Gilpin publicó en el año 1792 (*On Picturesque Beauty; on Picturesque Travel; ando n Sketching Landscape*), así como los posteriores de Uvedal Price (*Essays on the Picturesque, as compared with the sublime and Beautiful*, publicado en 1794) y Richard Payne Knight (*The Landscape a Didactical poem* y *Analytical Inquiry into the Principles of taste*, de 1794 y 1801 respectivamente), establecieron la diferencia entre lo pintoresco y lo bello, por un lado, y entre lo pintoresco y lo sublime, por otro.

Las ideas de Gilpin se fundamentaron en los de Shaftesbury, Addison y Burke, especialmente en las que distinguían entre lo bello, que sólo gusta, y lo sublime, que produce una fuerte emoción. Es conocido que Edmund Burke, en su influyente obra *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de los sublime y lo bello*, publicada en 1757, negó que la belleza fuera debida a una proporción absoluta entre las partes, afirmando que, en todo caso, se debía a la adecuación entre la proporción y la

utilidad del objeto. Así, frente a la estética de la belleza ideal (que, según Burke, permite relacionar lo bello con lo pequeño, la tranquilidad, lo suave y lo luminoso), propuso una estética de lo sublime fundamentada en el sobrecogimiento que producen la grandiosidad, el poder, la textura rugosa, la oscuridad, la vastedad, la sucesión y la uniformidad. Consideraba *sublime*, además, la impresión que producen los fuertes contrastes, lo excesivo y lo imprevisible, pero no la irregularidad: *nada hay más perjudicial para la grandeza de los edificios que tener demasiados ángulos*, escribió.[11]

Gilpin, siguiendo en parte a Burke, distinguió entre aquellos objetos que son sólo bellos, placenteros a la vista en su estado natural, y los objetos pintorescos, que resultan placenteros debido a alguna cualidad capaz de ser ilustrada por la pintura.

Pintoresco, en consecuencia, pasó a ser todo objeto digno de ser pintado, no tanto por su belleza, como por su capacidad para producir en el contemplador una intensa emoción.



Ahora bien, los admiradores de lo pintoresco, según explicó Gilpin, *no consideramos que toda la belleza consiste en la belleza pintoresca, sino que sólo distinguimos entre las escenas que son bellas, placenteras y agradables, y aquellas otras que son pintorescas*. (Carta a William Lock. 12 de Octubre de 1791).

El problema, entonces, es definir qué cualidades caracterizan los objetos pintorescos. Estas eran para Gilpin, la rugosidad o irregularidad, y la aspereza. Bien entendido que consideraba la regularidad, *otro nombre para la suavidad;* y *las imágenes de la naturaleza en la irregularidad, otro nombre para la aspereza.*

William Gilpin. Página del cuaderno *Remarks on Forests* con dos acuarelas. Bosque en el llano y bosque en la colina. 1781.

Asumiendo la distinción de Burke entre lo bello y lo sublime, Gilpin relacionó lo bello con los objetos pequeños, lisos, pulidos, claros, ligeros, delicados y con suaves curvaturas, y lo sublime, por el contrario, con los objetos grandes, ásperos, negligentes, oscuros, opacos, sólidos (e incluso macizos) y de líneas rectas o fuertes curvaturas.

Pensaba que la suavidad (o tersura), aunque podía ser fuente de belleza, no era suficiente para producir belleza pintoresca. En la representación pintoresca, no causan placer la lisura y la suavidad, sino la aspereza y la rugosidad que se encuentran, puso como ejemplo, en algunas superficies y contornos naturales, en la corteza de un árbol, en una cima escarpada o en las pedregosas laderas de una montaña.

En las pinturas de paisajes, pensaba Gilpin, los objetos suaves o regulares jamás producirán un efecto pintoresco. *Una obra arquitectónica de Palladio puede ser*

elegante en grado sumo. La proporción de sus partes (la conveniencia de sus ornamentos) y la simetría del todo pueden ser altamente placenteras. Pero si la incorporamos a una pintura, inmediatamente pasará a ser un objeto afectado y dejará de agradar. Si deseamos dotarla de belleza pintoresca, deberemos emplear el mazo en lugar del cincel, tendremos que derribar la mitad del edificio, mutilar la otra mitad y tirar los fragmentos amontonados por los alrededores. En resumen, tendremos de convertir un edificio cuidadosamente acabado en una tosca ruina.

Un elegante jardín, tampoco produce ninguna impresión representado en un cuadro. *Si queremos belleza pintoresca, hagámoslo agreste: convirtamos la pradera en un campo abrupto; plantemos ásperos robles en lugar de arbustos floridos, quebremos la linde del paseo, démosle la tosquedad de un camino, marquémoslo con rodadas y desparramemos unas cuantas piedras y algo de maleza.*

La variedad y el contraste eran, para Gilpin, las principales condiciones de lo pintoresco. *Si en la composición pintoresca es necesaria la variedad, igualmente lo es el contraste, y ambas cualidades se encuentran en los objetos toscos y ninguna de ellas en los suaves.* La composición pintoresca consiste *en unir en un todo una variedad de partes, y estas partes sólo pueden obtenerse de objetos toscos. ¿Hay acaso mejor adorno para un paisaje que las ruinas de un castillo?*, se preguntaba.

En el caso de un retrato, no resulta pintoresca la suavidad del hermoso rostro de un joven, sino las profundas arrugas, los músculos fuertemente marcados y la enmarañada barba que dan carácter a una cabeza patriarcal. El cuerpo humano en movimiento resultaba, según Gilpin, siempre más pintoresco que en reposo. Refería por tanto lo pintoresco a un orden preexistente; al orden del rostro, en el caso de la cara arrugada, al orden del cuerpo humano, en el caso del cuerpo en movimiento, y al orden de la construcción, en el caso de la ruina.

No pensaba que la belleza pintoresca surgiera como la consecuencia inmediata de romper caprichosamente lo formado sino, por el contrario, como resultado de aproximar lo existente a un arquetipo o idea. En su ensayo, titulado *Sobre el viaje pintoresco*, por ejemplo, aclaró: *la naturaleza es el arquetipo. Por eso, cuanto más fuerte sea la impresión que nos cause, mejor será el juicio... La sublimidad sola no puede hacer que un objeto sea pintoresco... Nada puede ser más sublime que el océano, sin embargo, sin nada que lo acompañe, tendrá poco de pintoresco. Tampoco las formas curiosas o fantásticas, por sí solas, resultan pintorescas.* Y en el ensayo titulado *Sobre el arte de abocetar paisajes*, añadió: *tenemos que recordar siempre que la naturaleza es sumamente defectuosa en cuanto a composición y que debemos asistirla un poco.*

Lo pintoresco, en definitiva, debía necesariamente referirse al arquetipo o la idea.

Unos años después, Price y Knight vincularon lo pintoresco a la irregularidad de lo rústico, insistiendo en la diferencia entre la categoría de lo pintoresco y las categorías estéticas de lo bello y lo sublime.[12]

Unas notas sobre la arquitectura pintoresca.

A finales del siglo XIX, Wölfflin escribió que los historiadores del arte coinciden en considerar como marca esencial de la arquitectura barroca su carácter pintoresco. También hizo notar que los términos *arquitectura estricta* (del Renacimiento) y *arquitectura pintoresca* (del Barroco) *nunca se excluyen.*[13] Manfredo Tafuri, años después, explicó que el Barroco, lejos de poner en cuestión el valor del lenguaje clásico, demostró su universalidad.

Según Wölfflin, lo pintoresco se funda sobre la impresión de movimiento, implicando el predominio de la masa sobre la línea y del espacio sobre el plano. El ordenamiento simétrico, el alineamiento uniforme y la disposición métrica no responden a las exigencias del *estilo pintoresco*, que prefiere el *agrupamiento accidental.* Aunque dicho agrupamiento es sólo accidental en apariencia, pues su razón de ser se encuentra en el reparto preciso de las masas y los efectos de sombra y luz.

La distinción que realizó entre las formas *cerradas* y las *abiertas* (referida a las formas del Renacimiento y el Barroco) con el fin de superar las objeciones que él mismo puso a la relación entre lo pintoresco y lo barroco, requería una aclaración. Según Wölfflin, mientras la *forma cerrada* corresponde al estilo tectónico, el orden vinculante y la clara legitimidad, la *forma abierta* corresponde al estilo *atectónico*, la legitimidad más o menos disimulada y el orden libre: *allí, el nervio vital de todo efecto radica en la necesidad de la estructura, la imposibilidad absoluta de desplazamiento; aquí, en cambio, el Arte juega con la apariencia de lo irregular.* Pero a continuación precisó: *juega, decimos, pues en sentido estético a todo arte le es necesaria, naturalmente, la forma.*[14]

El pintoresco *juego con la apariencia de lo irregular*, que Wölfflin encontraba en las formas del Barroco, era el juego de las grandes mansiones de Vanbrugh y el juego que los ingleses habían descubierto en sus irregulares casas de campo.

La irregularidad de los *castles*, *cottages* y *manor houses*, que provocaba entre los ingleses gratas asociaciones de ideas relacionadas con lo vernáculo, comenzó a resultar significativa bajo el prisma de la reciente sensibilidad pintoresca. Es conocido que el pintor Joshua Reynolds recomendó a los arquitectos que aprendieran de la pintura y dotaran de un carácter escenográfico a sus edificios recurriendo a la irregularidad pintoresca.

Según John Summerson, hasta la última década del XVIII, en Inglaterra, el gusto dominante fue el Neoclásico. Pero, a partir de esos años, el gusto por lo pintoresco se radicalizó, imponiéndose en la arquitectura residencial. Esta segunda fase del Neoclasicismo, según el historiador, comenzó con un culto al paisaje que era tan hostil a los jardines formales como a los refinamientos y convencionalismos de Lancelot Brown. Los promotores de esta radicalización del gusto pintoresco, tal y como se ha indicado, fueron Uvedale Price, Payne Knight y Humphry Repton.

Antes que ellos, sin embargo, John Vanbrugh había pensado que la arquitectura vernácula podía ser contemplada como un incidente afortunado en el paisaje capaz de mejorar la naturaleza o suplir sus carencias.

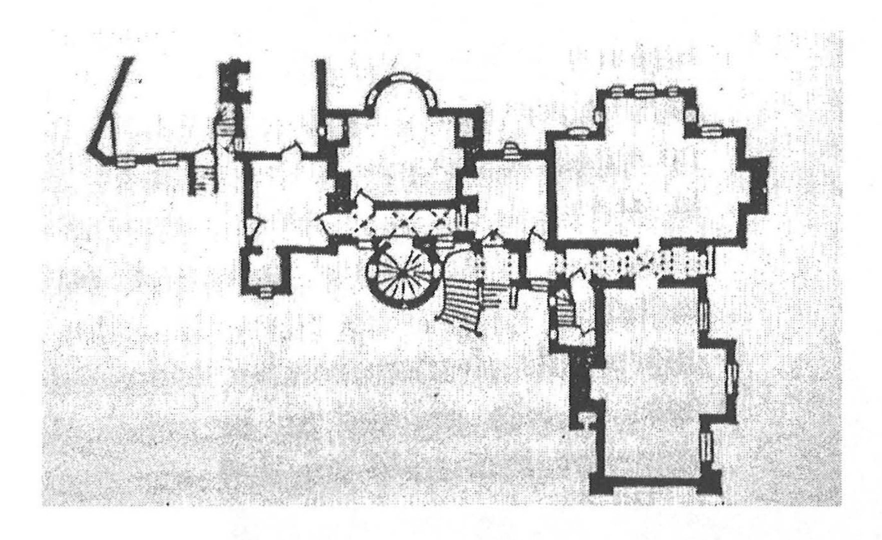
En el año 1709, Vanbrugh defendió que la vieja Woodstock Manor debía conservarse entre los jardines de Blenheim para *mover a más vivas y agradables reflexiones* sobre los hechos que ocurrieron en tiempos pasados. La conservación de los viejos e irregulares edificios, según Vanbrugh, permite que éstos se combinen con el paisaje para crear conjuntos más agradables incluso, que los conjuntos compuestos por

los pintores paisajistas. De este modo un arquitecto, al igual que hicieron los pintores de paisajes del XVII, anticipaba la idea de lo pintoresco.

Aunque Vanbrugh perdió la batalla por la conservación de Woodstock Manor contra la duquesa de Marlborough, sus ideas tuvieron gran repercusión en Inglaterra. En el año 1773, por ejemplo, Robert Adam escribió que Vanbrugh estableció en arquitectura la importancia del *movimiento*.

El *movimiento*, según Adam, *tiene que expresar el levantarse y el caer, el avance y el retroceso, con otra diversidad de formas, en las distintas partes de un edificio, de tal modo que ayude al pintoresquismo de la composición. Porque el alzarse y el caer, el avance y el retroceso, con la concavidad y la convexidad... producen el mismo efecto en arquitectura que, en el paisaje, producen el monte y el valle, el primer término y el fondo, la protuberancia y la depresión; es decir, sirven para producir un contorno diverso y agradable que agrupa y contrasta los elementos de la misma manera que ocurre en un cuadro, y crea una variedad de luces y sombras que dan vivacidad, belleza y gran efecto a la composición.*[15]

La mayoría de los arquitectos ingleses clasicistas compartían la admiración de Vanbrugh y Adam por las irregulares residencias vernáculas. Pero Vanbrugh fue, quizás, el que primero decidió construir una residencia irregular debiendo su fama a las grandes residencias clasicistas que había construido. Según Pevsner, la casa de campo que Vanbrugh proyectó para su disfrute ampliando un conjunto simétrico existente, fue el primer edificio proyectado por un arquitecto con una asimetría intencionada.



John Vanbrugh. Casa de campo del arquitecto. 1717-1720

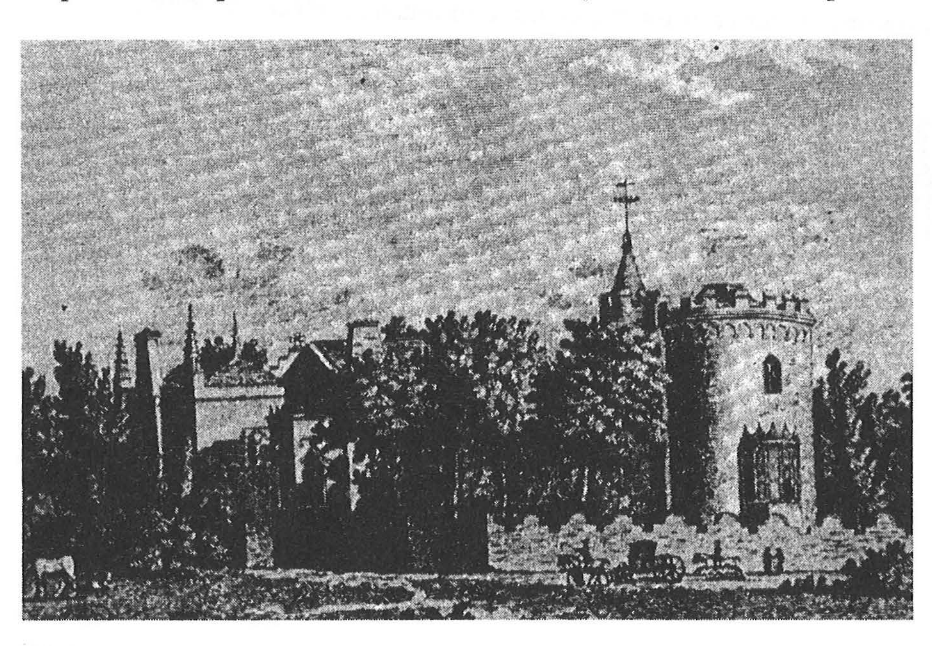
Resulta más significativo, sin embargo, que Vanbrugh no encontrase contradicción entre sus maneras clasicista y libre de componer, pues indica que no las consideraba excluyentes, sino complementarias. Ambas, para él, formaban parte de la tradición. La irregularidad de la casa de Vanbrugh respondía a la irregularidad de la arquitectura vernácula. Pero no sólo anunciaba un tipo de arquitectura residencial en la cual el movimiento no afecta (como descubrió Knight en Downton), a la *índole original de la obra*, sino que anticipaba el gusto por lo pintoresco.

A pesar de la importancia de Vanbrugh, uno de los arquitectos que más influyeron en la difusión del gusto por la irregularidad pintoresca fue John Nash; un personaje odiado por muchos en su época y poco valorado en Inglaterra hasta que fue rehabilitado por John Summerson, quien lo consideró una figura fundamental en la evolución de la arquitectura doméstica inglesa.[16]

John Nash fue iniciado por Uvedale Price en la teoría del gusto pintoresco. Conoció a Knight en el año 1795, interesándose por la residencia que había comenzado a construir en el año 1774, Downton Castle, y que terminó cuatro años después.

Según Knight, Downton *tiene la ventaja de ser susceptible de alteraciones y adiciones en casi todas las direcciones, sin prejuicio de su índole genuina y original.* Pero Knight, a continuación, introdujo un factor de arbitrariedad escribiendo lo siguiente: *el mejor estilo que ahora se puede adoptar para casas irregulares y pintorescas es el estilo mezclado que caracteriza los edificios de Claude y Poussin: pues como se ha inspirado en modelos que se han ido construyendo gradualmente... admite todo promiscuamente, desde una pared desnuda a un contrafuerte, desde la más tosca mampostería al más elaborado capitel corintio...*

La ornamentación griega del interior de Downton, es cierto, contrastaba con su medieval y *acastillado* aspecto exterior, lo cual señala a Knight como uno de los fundadores del eclecticismo.[17] Downton Castle, por otro lado, tenía rasgos comunes con Strawberry Hill, una residencia campestre que Horace Walpole (ayudado por William Robinson) había comenzado a construir en el año 1748. La residencia Strawberry Hill, al igual que Castle Vanbrugh y Downton, era la ampliación de un pequeño *cottage* que ya existía en el lugar. Como ellos, creció por adición de nuevos elementos. El más significativo, quizás, es una torre cilíndrica (comenzada en el año 1759) muy parecida a la que años después caracterizará Downton y otras residencias pintorescas.

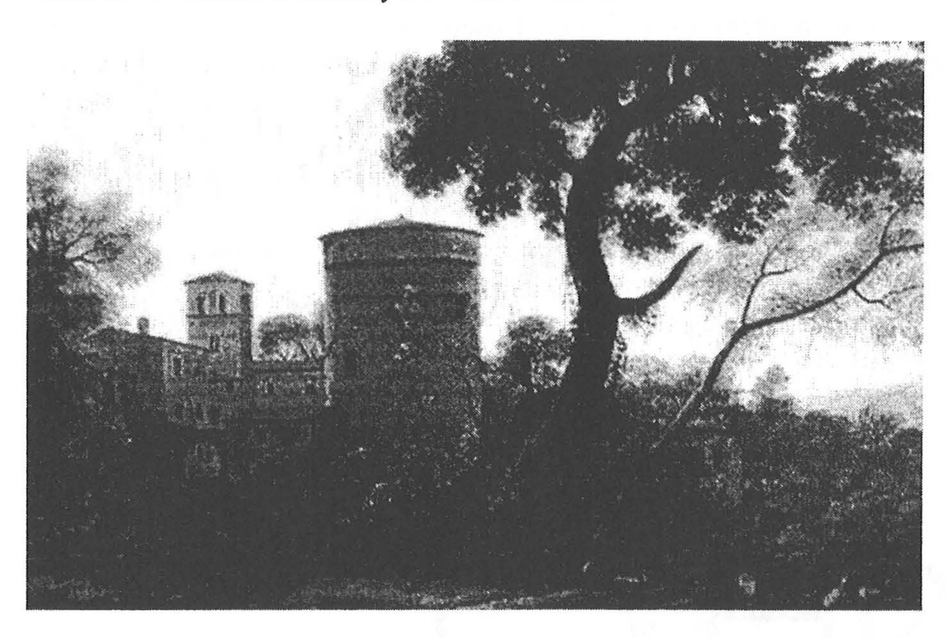


Horace Walpole. Remodelación de Strawberry Hill. 1748-1777.

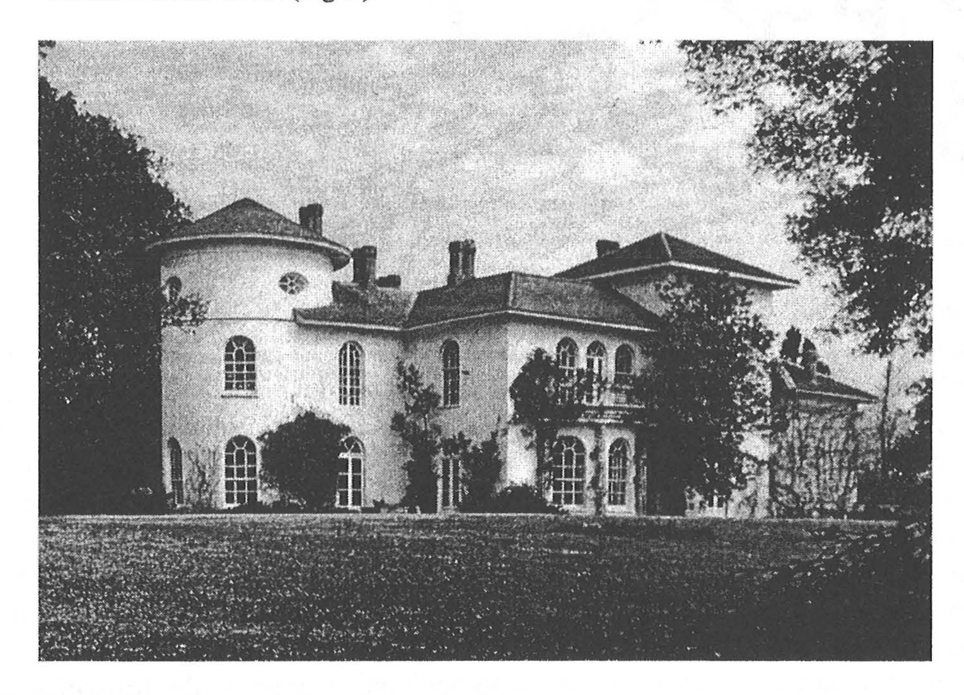
Según Summerson, la deliberada irregularidad de la parte oeste de Strawberry Hill fue su más importante innovación. Pero esta innovación no estaba condicionada tanto por consideraciones o sentimientos propiamente arquitectónicos, como por el diletantismo de su propietario y su gusto por la cultura medieval. Summerson, por tanto, no pensaba que la irregularidad de Strawberry Hill se debiera a un estudio serio sobre la composición asimétrica. Pensaba que Walpole sólo recurrió a la irregularidad con el fin de imitar los efectos fortuitos que encontraba en la arquitectura medieval.[18]

En el año 1798, Nash se asoció con el jardinero paisajista Humphry Repton, de su misma edad, con el que trabajó hasta el año 1802. Comenzó a considerar la importancia del estilo que representaban Downton y Strawerry Hill, cuando Repton le hizo ver que los rasgos que caracterizaban dicho estilo (particularmente la irregularidad y la torre

circular situada en una esquina) ya se encontraban en los edificios que aparecían en los cuadros de Claude Lorrain y Nicolas Poussin.



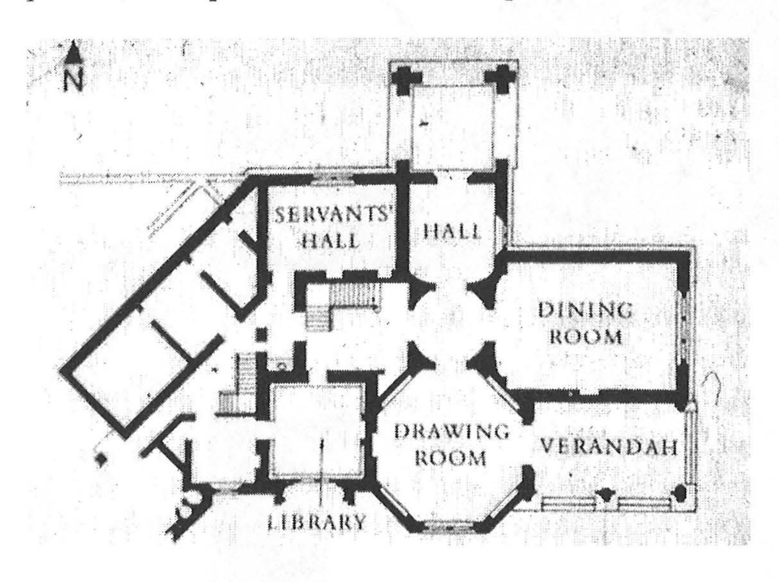
Detalle de *Paisaje cerca de Roma con una vista del Ponte Molle.*
Claude Lorrain. 1645. (Fig. 2)



John Nash. Vista de Cronkhill. 1802.

Así que Nash, quizás tomando como ejemplo aquellos edificios pintados, produjo un nuevo tipo de residencia irregular con una torre cilíndrica en un extremo. A este tipo responden Luscombe Castle, del año 1800, Cronkhill, de 1802, y Kilwaughter Castle, de 1807. Sin embargo no se conformó con la disposición libre y aditiva de las piezas, sino que intentó conciliarla con la axialidad clasicista, respondiendo al reto de reunir en una sola edificación los dos modos tradicionales de construir residencias: el modo clasicista, muy arraigado en Inglaterra debido a la influencia de Palladio, y el irregular modo vernáculo, considerado libre y pintoresco.

Las residencias campestres de Nash, en general, respondían al modo aditivo y pintoresco pero, mientras unas (como Cronkhill y Kilwaughter) se ajustaban perfectamente a este modelo, otras (como Luscombe y Knepp Castle) ordenaban sus piezas en relación a un sistema de ejes: un eje de acceso, que conectaba el vestíbulo con la pieza principal, y otro eje, perpendicular al anterior, que conectaba las zonas de servicio y la familia. Al igual que Vanbrugh y William Kent, John Nash no encontraba ninguna contradicción en usar alternativamente los modos clasicista y pintoresco de componer. Tampoco en combinarlos. Un repaso a su obra permite comprobar que no consideraba estos modos excluyentes sino complementarios. Sólo pretendía usarlos bien y en ocasiones integrarlos al margen de consideraciones ideológicas; algo que, al parecer, no le perdonaron sus contemporáneos.



John Nash. Luscombe. 1800.

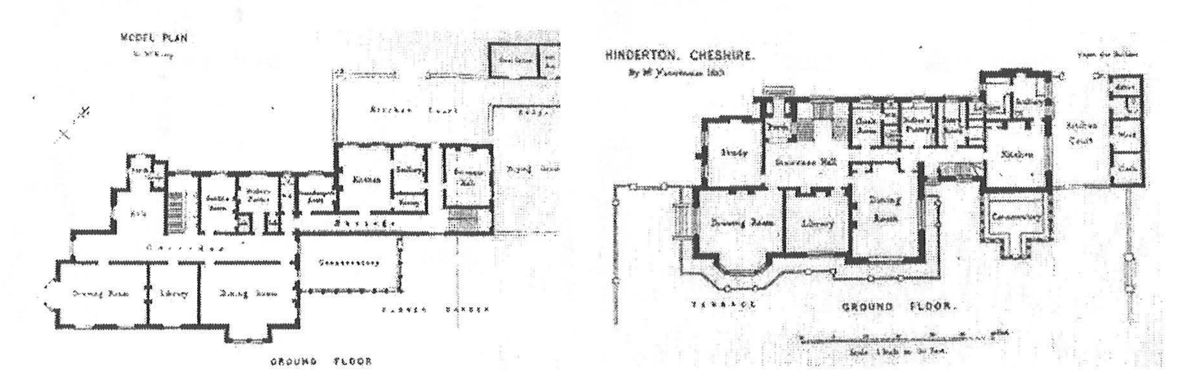
En la segunda mitad del siglo XIX, la irregularidad de la arquitectura inglesa tradicional comenzó a ser utilizada ideológicamente con el fin justificar la supremacía de lo inglés frente a lo continental. Para los medievalistas del siglo XIX, defensores a ultranza de las formas góticas y el gusto por lo pintoresco, el clasicismo era un estilo agotado; un estilo *antieconómico*, *público*, *ostentoso* y *poco confortable* que debía ser sustituido por otro estilo que fuera auténticamente inglés y, por consiguiente, *económico*, *discreto* y *confortable*. La lucha entre estilos estaba servida.

Las vernáculas e irregulares casas de campo inglesas, que hasta entonces sólo se habían considerado pintorescas, pasaron a representar la honestidad y libertad que caracterizaba la vida del caballero inglés en el campo. El objetivo de las nuevas composiciones irregulares era conseguir un estilo nacional, al margen del formalismo y superficialidad que supuestamente caracterizaba la arquitectura clasicista importada del continente. La vernácula irregularidad, de ese modo, se fue imponiendo a la regularidad clasicista, dando lugar a la paradoja de considerar moderna (libre y funcional) la vieja arquitectura medieval y antigua la posterior arquitectura clasicista.

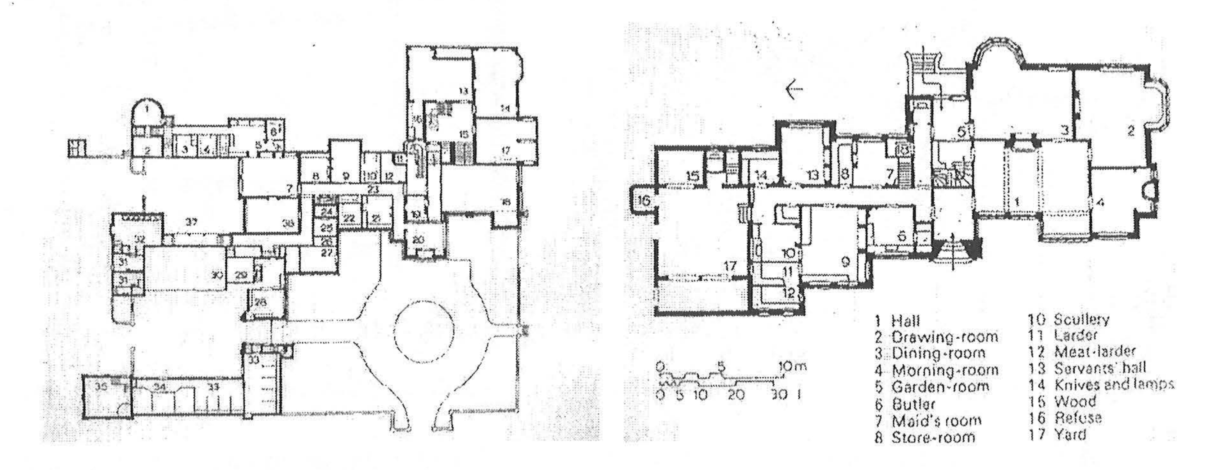
Finalmente la irregularidad de la arquitectura vernácula pasó a representar el *confort* al que aspiraban las clases altas victorianas, así como un tipo de funcionalidad asociado al crecimiento de los organismos vivos y su capacidad para adecuarse a su medio: según Nikolaus Pevsner, por ejemplo, Philip Webb consiguió que el aspecto exterior de la *Casa Roja* respondiera a las exigencias internas, *sin pretender una grandiosa e inútil simetría.*[19]

Finalmente la pintoresca irregularidad de los antiguos *cottages*, *castles* y *mannor houses*, se convirtió en una suerte de principio ideológico que podía oponerse con ventaja a las *frías, regulares y extranjeras* villas clasicistas.

Las irregulares *plantas modelo* proyectadas por Kemp y Waterhouse, por ejemplo, proyectadas en el año1859 y presentadas por Robert Kerr en su libro *The Gentleman's House*, fueron consideradas *modernas* y *funcionales*.[20] Y algunas residencias de Eden Nesfield, además, podían crecer como una *planta trepadora*.



Plantas proyectadas por Kemp y Waterhouse en el año 1859, señaladas como modelo de arquitectura moderna en Robert Kerr, *The Gentleman's House*, 1865. Lámina 29.

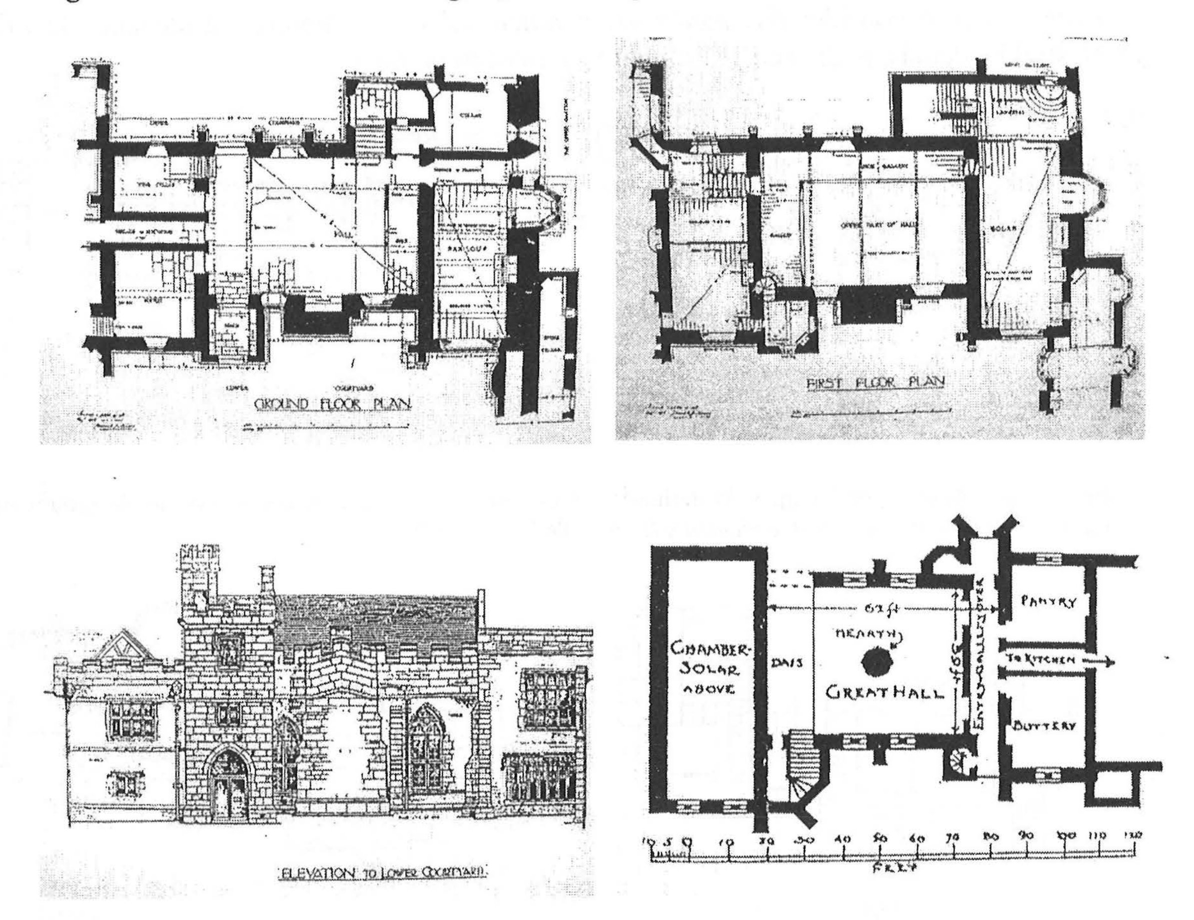


Eden Nesfield: Cloverley Hall, 1865, y Plas Dinam, Montgomery, 1872. (Ilustraciones de Hermann Muthesius, *Das englische haus*).

La fuerza de la reacción anticlásica permitía interpretar libremente las intenciones de los constructores medievales, oponiéndolas a las del arquitecto clasicista. Según Voysey, por ejemplo, *pronto se comprendió que el Gótico era un sistema general que no dependía de la imitación de los tradicionales detalles góticos. Era un sistema de diseño que iba desde el interior hacia el exterior, en contraste con el clásico que lo hacía desde el exterior hacia el interior. En otras palabras, el arquitecto gótico tenía en cuenta las necesidades de espacio, el programa de necesidades, el aspecto exterior y las vistas hacia el paisaje (aspect and prospect) para definir los alzados, mientras el clásico pensaba primero en la fachada. La simetría y el equilibrio eran leyes tiránicas para él...* [21]

Al aceptar la relación entre medievalismo y modernidad, algunos arquitectos pudieron sentirse libres y originales sin tener en cuenta el complejo orden de los rituales que condicionaban la irregularidad de las mansiones medievales. Era suficiente que sus composiciones fueran irregulares. Pero los arquitectos sin prejuicios ideológicos se encontraron con que podían disponer de tres modelos diferentes para proyectar sus

residencias. Estos eran los dos modelos medievales, el modelo histórico, irregular, organizado en torno al *hall* de origen sajón y representado por Haddon Hall y Penshurst Place, y el modelo *idealizado*, simplemente irregular. A estos modelos podían añadir el modelo clasicista, pues para los arquitectos sin prejuicios dicho modelo, implantado en Inglaterra desde hacía casi dos siglos, era tan inglés como el medieval.



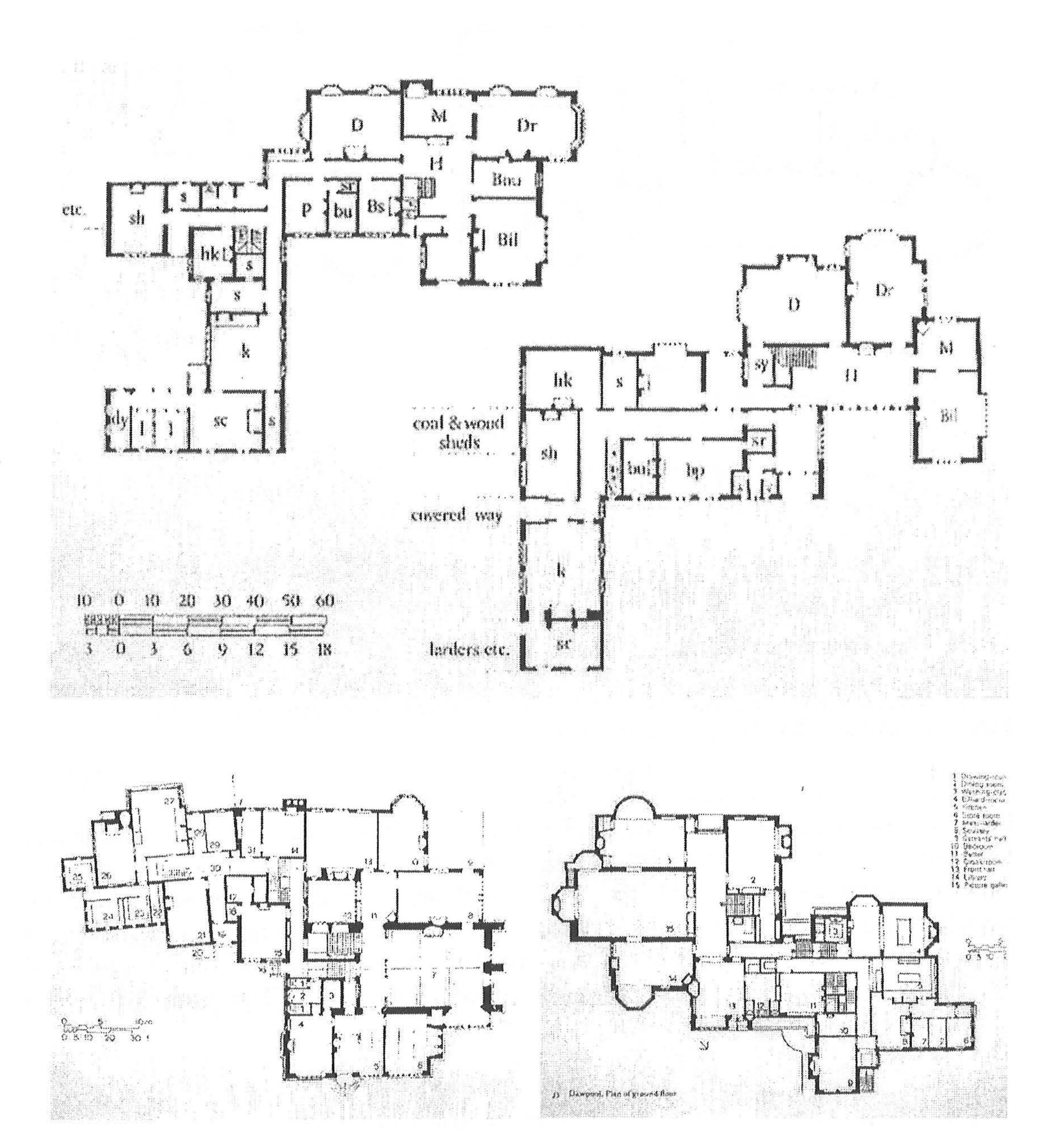
Planta baja, primera y alzado de Haddon hall, 1300-30. Junto al alzado, planta de Penshurst Place. C. 1341

Es cierto que en ocasiones el cliente imponía al arquitecto un modelo de acuerdo a su gusto personal, pero los arquitectos sin prejuicios intentaron muchas veces conciliar en un solo proyecto los distintos modelos que les ofrecía la tradición. Lo hicieron Norman Shaw y Edwin Lutyens, entre otros. Y como era lógico, la actitud de estos arquitectos no fue comprendida por los ideólogos de la arquitectura libre y funcional, como Muthesius, quien pasó serios apuros para justificar el hecho de que algunos de ellos, calificados por él mismo como *pioneros de la arquitectura moderna*, aceptaran unas veces el histórico *hall* medieval y otras el *frío abrazo del clasicismo*. Muthesius nunca pudo entender que su admirado Norman Shaw se esforzase tanto para reunir, como si se tratara de un juego, las distintas formas y modelos que le proporcionaba la tradición. El problema para Muthesius era que los resultados de aquellos experimentos formales no eran ni clasicistas ni medievales, sino una suerte de montajes difíciles de clasificar.

Lo curioso de esta historia es que algo muy parecido ya había ocurrido antes en Inglaterra, cuando el tipo medieval entró en colisión con el orden, la simetría y la monumentalidad de las formas clasicistas que llegaban del continente.

La consecuencia de aquel choque fue también la aparición de complejos edificios en los cuales se conjugaban partes ordenadas con partes libremente compuestas. Pero la situación era inversa pues, mientras las formas irregulares representaban en el XVI la antigüedad

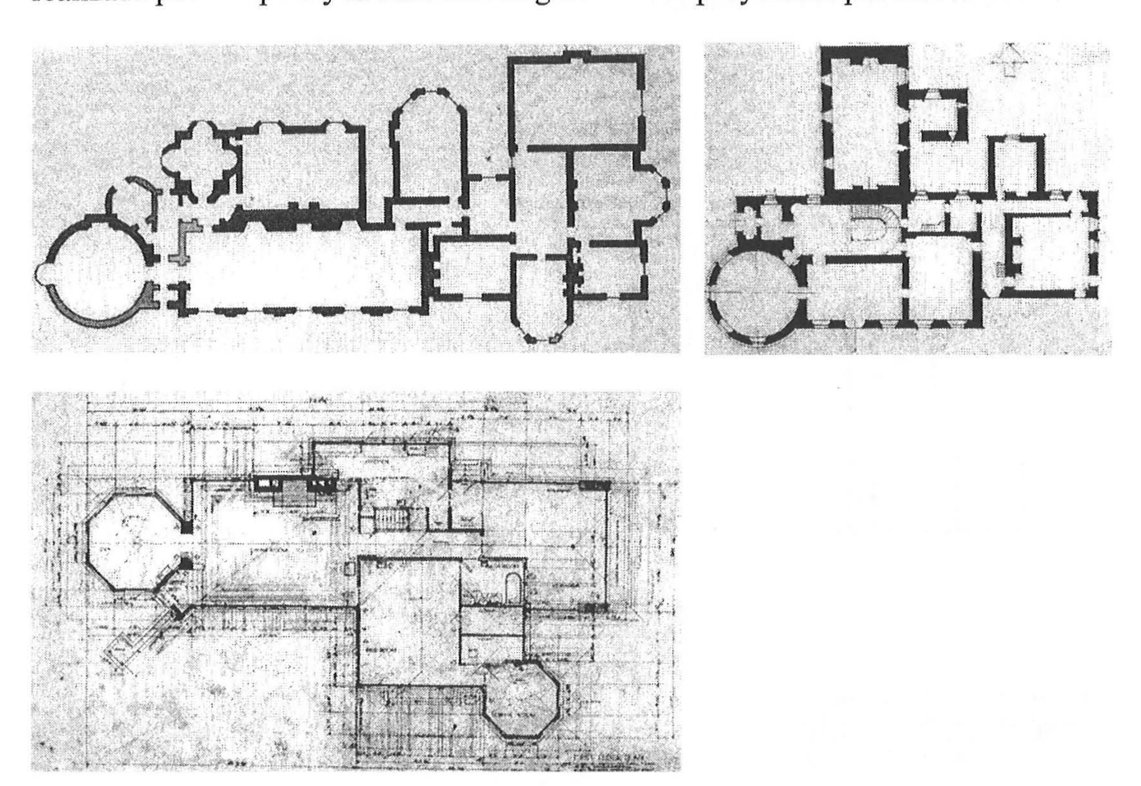
que la arquitectura debía superar, en el XIX representaban la modernidad; y viceversa: mientras el orden y la regularidad clasicista representaban en el XVI la modernidad, en el XIX representaban la antigüedad.



Richard Norman Shaw. Arriba. Dos alternativas de planta baja para Alderbrook House. 1879. Debajo. Adcote, Shropshire. 1875, y Dawpool, Cheshire. 1880. (Ilustraciones de H. Muthesius, *Das englische haus*).

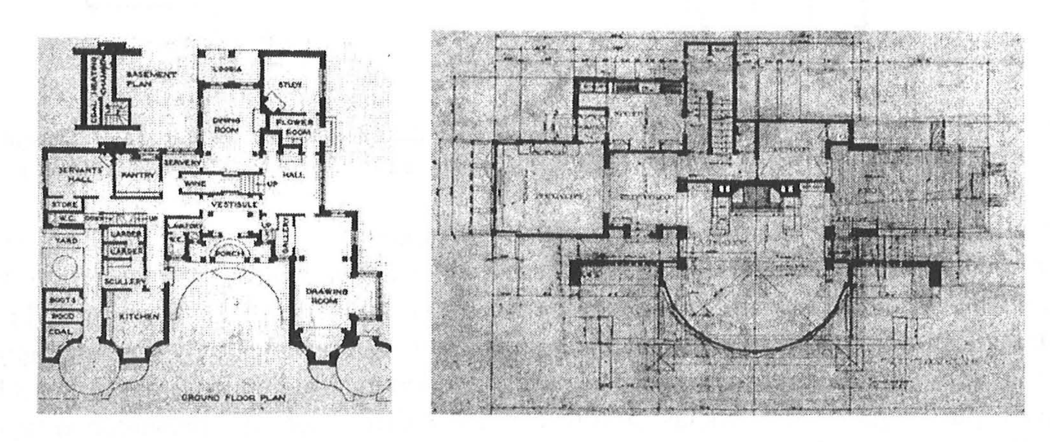
Algunos de aquellos intentos por conciliar los modelos medieval y clasicista se tradujeron en simetría y regularidad, en las partes nobles de la casa, y disposición libre y aditiva, en las piezas de servicio. Con este recurso se podía disponer de lo mejor de los dos mundos: monumentalidad e importancia para las piezas principales y libertad para la zona de servicio. La mezcla se podía justificar, además, aludiendo al gusto por lo pintoresco, pues algunas residencias pintorescas del XVIII y del XIX presentaban una disposición parecida de las piezas. No se trataba por tanto de jugar con las piezas, como de conseguir para la residencia los beneficios de cada uno de los modelos. Y así lo entendió, a pesar de la distancia, el arquitecto norteamericano Frank Lloyd Wright.

La casa Glasner, por ejemplo, proyectada en el año 1905, presenta una composición axial y libre a la vez, que recuerda poderosamente la remodelación de Strawberry Hill realizada por Walpole y la casa Kilwaughter Castle proyectada por John Nash.



Horace Walpole y otros. Strawberry Hill. 1747-1777. John Nash. Kilwaughter Castle. 1807.
Debajo, Frank Lloyd Wright. Casa Glasner. 1905.

Wright tampoco tuvo prejuicios a la hora de usar y mezclar los modelos y modos heredados de la arquitectura doméstica inglesa. Así compuso residencias completamente simétricas, residencias irregulares y residencias con partes irregulares y partes simétricas. Este fue el caso de la casa Baldwin, donde la simetría de la fachada principal no afectaba a la parte posterior de servicio, que se organizaba por adición libre de piezas respondiendo a la vez a los usos y al gusto por lo pintoresco. La imaginativa solución de Wright, sin embargo, no era nueva. Se puede apreciar en Tigbourne Court; una residencia construida por Edwin Lutyens seis años antes.



Edwin Lutyens. Tigbourne Court. 1899. Frank Lloyd Wright. Casa Baldwin. 1905.

Desde el *pintoresco griego* a Le Corbusier.

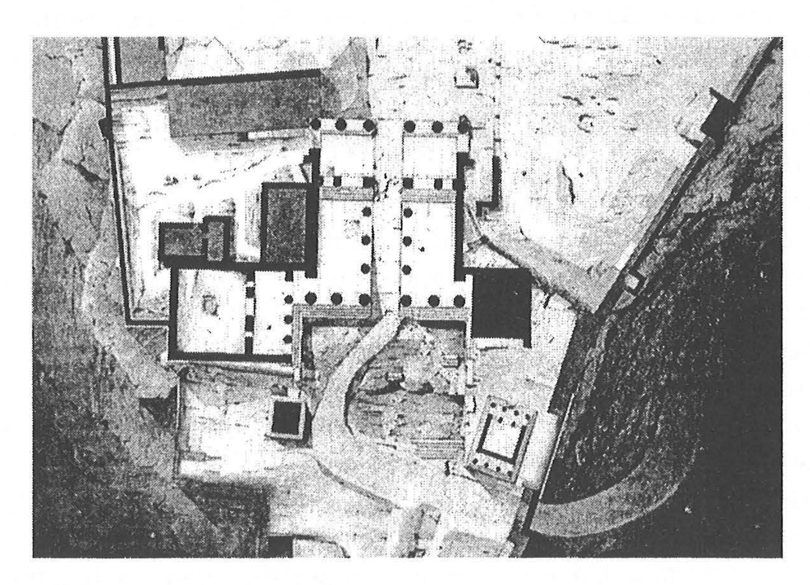
La mayoría de los arquitectos occidentales, hasta bien entrado el siglo XX, pensaba que la arquitectura debía responder a los principios clásicos de orden. Desde el siglo XIX, sin embargo, la irregularidad pintoresca era considerada funcional.

A partir de la segunda mitad del siglo, además, surgieron algunas dudas sobre la regularidad de los edificios construidos en la antigüedad. Estas dudas no eran dudas nuevas, pues mucho antes, en el Renacimiento, algunos arquitectos se habían desilusionado al descubrir que muchas villas romanas carecían de simetría axial y orden inteligible.[22] Las nuevas dudas surgieron a raíz de los levantamientos y *restituciones* que los franceses realizaron en la Acrópolis de Atenas.

Jacques Lucan, en un ensayo titulado *Simetría y Disimetría*, analizó el problema de la Acrópolis de Atenas, relacionándolo con el gusto por lo pintoresco.[23]

Las primeras reconstrucciones de la Acrópolis presentaban los Propileos como un conjunto monumental y simétrico, semejante a los santuarios helenísticos y romanos. En los trabajos de Le Roy, por ejemplo, publicados en 1758, y en los de Durand, publicados en 1800, los Propileos aparecían dibujados como un conjunto simétrico con una monumental escalinata flanqueada por dos pedestales iguales y paralelos. La mayor anchura del intercolumnio central, así como el escalonamiento piramidal de los cinco vanos, parecía implicar la necesidad de que todo el conjunto fuera simétrico.

En el año 1848, el *envío* de Porsper Desbuisson mantenía la escalera monumental en el eje de acceso, pero incorporaba a la derecha, rompiendo la simetría, el pequeño templo de la Victoria Aptera. Desbuisson pensaba, no obstante, que los Propileos eran asimétricos porque no se habían terminado de construir. Para recuperar la simetría, dibujó la parte derecha igual que la izquierda. Los *envíos* de Louis-Francois Boitte, realizados en año1864, insistieron en la monumentalidad y la simetría del conjunto, en este caso reforzado por los dos cubos simétricos de la muralla inferior. Pero Boitte, a diferencia de Desbuisson, no reconstruyó el ala derecha para reforzar la simetría, sino que la dejó inacabada. Por último Lambert, en el año 1877, puso el acento en la senda procesional que debían recorrer los oficiantes para aproximarse a la Acrópolis. La escalinata frontal desapareció y en su lugar apareció dibujada la sinuosa senda que debía conducir a la Acrópolis.



Prosper Desbuisson. *Estado actual de los Propileos*. 1848.

Lambert, al parecer, entendió que los griegos concibieron los Peopileos como un conjunto asimétrico pero equilibrado mediante el balance de las masas dispuestas a los lados del eje. En su *restitución*, la simetría desapareció, quedando reemplazada por un pintoresco equilibrio asimétrico.

La asimetría y desorden aparente de las construcciones de la Acrópolis dio lugar a comentarios muy diversos. Penrose, por ejemplo, que coincidía con Desbuisson en que el ala derecha era distinta al ala izquierda porque nunca fue terminada, pensaba que cada elemento del conjunto se presentaba ante el espectador con el fin de ser apreciado desde un punto de vista angular. Para Penrose, la falta de simetría exacta de la Acrópolis producía un efecto de gran belleza y exquisita variedad de luces y sombras. Pierre Lavedan, por el contrario, pensaba que la Acrópolis de Atenas era una *acumulación confusa de altares, templos y estatuas*.

Pero al margen de las opiniones particulares, la irregularidad de la Acrópolis comenzó a ser explicada en relación al gusto por lo pintoresco. Incluso la irregularidad del Erecteión fue considerada pintoresca. Viollet-le-Duc, por ejemplo, además de considerar la irregularidad del Erecteión como un valor positivo, explicó que dicha irregularidad permite comparar la forma del pequeño templo con la arquitectura doméstica medieval. Y así, refiriéndose al Erecteión, escribió: *no se puede encontrar en la arquitectura gótica, que pasa por ser poco obediente con las leyes de la simetría, un momento de apariencia más caprichosa o, para servirme de una expresión moderna, de apariencia más pintoresca*. Dejando de lado el capricho por considerarlo superficial, pensaba que la forma irregular del Erecteión era la consecuencia de la búsqueda del equilibrio ponderado entre los elementos del conjunto. Dicha búsqueda, según Viollet-le-Duc, era el *arte de hacer admitir la perfección o acabado de una obra sin recurrir a la simetría.*[24]

Entre los años 1865 y 1895, Auguste Choisy, apoyándose en las impresiones de Penrose, desarrolló una teoría que explicaba la disposición irregular de los templos en la Acrópolis. Y su teoría, como la de Penrose, se fundamentó en las vistas angulares y los efectos plásticos sucesivos que se ofrecen al espectador según se aproxima a la Acrópolis, atraviesa sus Propileos y la recorre apreciando los templos desde fuera.[25]

Choisy, es verdad, empleó la palabra *symetrie* para referirse a la Acrópolis, pero con ella no se refería a la simetría bilateral, sino al equilibrio perceptivo o compensación de las masas dispuestas a los dos lados de un eje.[26] En la Acrópolis de Atenas, escribió, *cada motivo arquitectónico tomado parcialmente es simétrico, pero cada grupo es tratado como un paisaje donde las masas se equilibran*. Este efecto, que denominó *pittoresque grec*, influyó decisivamente en la formación de Le Corbusier; en particular, en su idea de *promenade architectural*.

Le Corbusier adoptó la teoría de August Choisy para ver en la Acrópolis de Atenas una síntesis entre el orden fundamentado en la medida, representado por el Partenón, y el orden fundamentado en el equilibrio y contraste entre partes diferentes, representado por el Erecteión y la disposición libre de los templos en la Acrópolis.

Al Partenón, a la *máquina terrible que tritura y domina* imponiendo brutalmente su ley, según Le Corbusier, respondía el Erecteión: el *alegre templo de las cuatro caras*. El pequeño templo se adaptaba, además, a las condiciones del lugar. Pero la clave era el *plan*, es decir, la organización de los volúmenes sobre el plano.

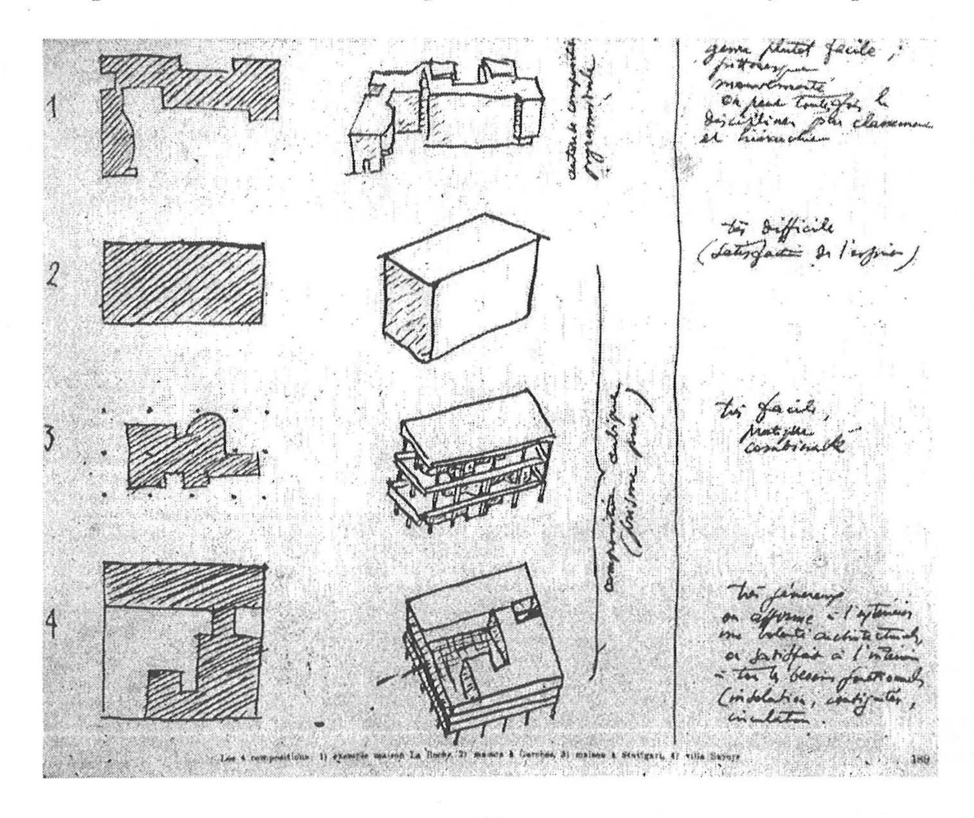
La arquitectura debía desarrollarse siguiendo la regla que está escrita en la base del plan. Sin el plan, pensaba Le Corbusier, se produce esa sensación de informalidad, de indigencia, de desorden, de arbitrariedad que resulta insoportable para el hombre: *formas bellas, variedad de las formas, unidad de principio geométrico*: *la unidad de la ley es la ley del buen plan; ley sencilla, infinitamente modulable*, escribió en 1923.[27]

El plan necesita de la imaginación más activa, pero también de la disciplina más severa. El plan lleva en sí mismo un ritmo primario determinado. Y el ritmo, puntualizó Le Corbusier, es un estado de equilibrio que procede de las simetrías simples o complejas, o de las sabias compensaciones.

El ritmo es la ecuación que da lugar a un estado de equilibrio, bien mediante igualación, por simetría axial o repetición (como ocurre en los templos egipcios e hindúes), bien mediante modulación, por desarrollo de una invención plástica inicial (como en Santa Sofía) o bien mediante compensación, por movimiento de contrarios (como en la Acrópolis de Atenas). El desorden aparente de la Acrópolis de Atenas, según Le Corbusier, sólo engaña al profano.

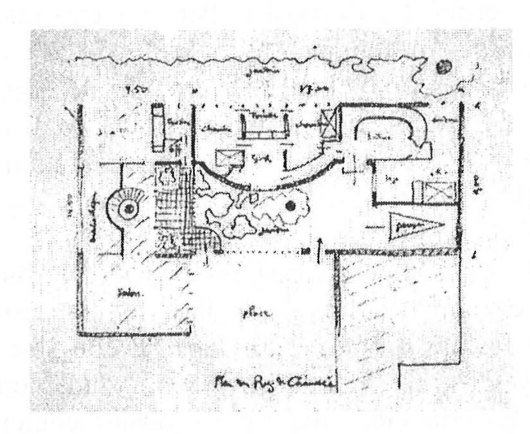
La arquitectura se establece sobre ejes, escribió Le Corbusier. Pero los ejes que le interesaban no eran los que se enseñaban en las Academias, una *aridez teórica y una calamidad para la arquitectura,* según sus palabras, sino el eje de Acrópolis de Atenas: *y porque se hallan fuera de ese eje violento, el Partenón a la derecha y el Erecteión a la izquierda, pueden apreciarse... en su fisonomía total.* Lo cual ocurre, según el arquitecto, porque *el ojo humano, en sus indagaciones, gira siempre... se aferra a todo y se siente atraído por el centro de gravedad del lugar entero.*

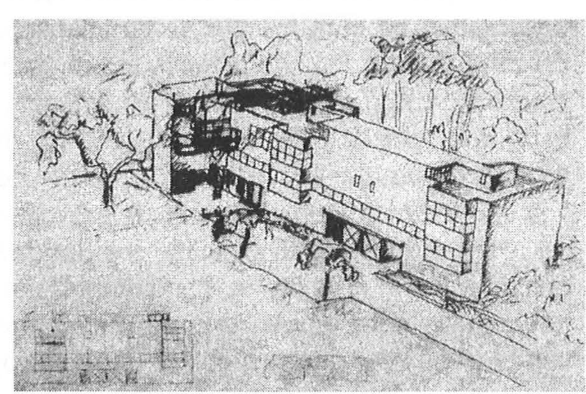
La ley del contraste concede legitimidad a la composición, pero dicha legitimidad afectaba para él tanto a las composiciones simétricas como a las composiciones gobernadas por complejos equilibrios entre formas diferentes. Prueba de ello son los cambios que sufrieron algunos de sus proyectos, condicionados por sus dudas entre simetría y libre composición equilibrada. Es conocido que Le Corbusier comenzó proyectando residencias simétricas de acuerdo con la tradición académica; pero también que pronto comenzó a dudar entre simetría y libre disposición, llegando incluso a integrar ambos modos de componer en algunas residencias. Este tipo de dudas, incluso, condicionaron los proyectos que le sirvieron como ejemplo para definir sus *cuatro composiciones.* Otra cosa es que las ocultara en sus dibujos esquemáticos.



Le Corbusier. *Cuatro composiciones.* 1929.

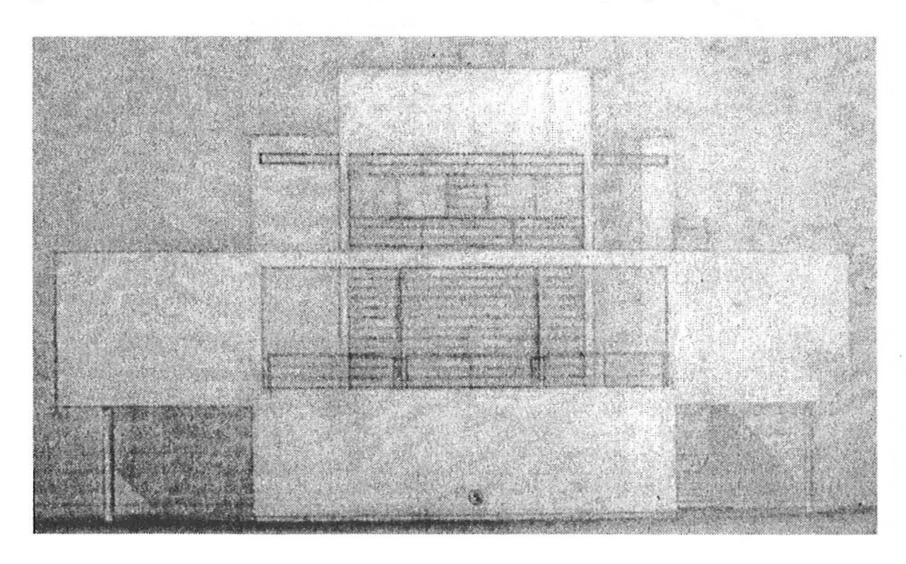
La *primera composición*, por ejemplo, correspondiente a las casas La Roche-Albert Jeanneret, que calificó como *pintoresca*, evolucionó a partir de unos croquis aproximadamente simétricos que recuerdan vagamente la planta de los Propileos levantada por Desbuisson. La *segunda*, que debía generarse a partir de un volumen simple y regular (y que correspondía a la casa Stein en Garches), se inició con un volumen irregular que posteriormente evolucionó hacia la regularidad. En la *tercera composición*, la irregularidad de los cerramientos se superponía al orden de la estructura. Y en la *cuarta*, correspondiente a la Villa Savoye, la irregularidad del dibujo ocultaba la importancia del eje (que fijaba la posición de la rampa) en la composición del conjunto. Las propuestas para esta casa reflejan muy bien las dudas del arquitecto.





Le Corbusier. Croquis para las casas La Roche y Albert Jeaneret. 1923

La primera propuesta que realizó para la Villa Savoye, muy parecida a la finalmente construida, presentaba la puerta de acceso y la rampa en el eje de la composición. Después de varios tanteos, los propietarios exigieron una propuesta más económica, por lo cual Le Corbusier consideró varias propuestas alternativas; entre ellas, una prácticamente simétrica que posteriormente abandonó. Esta fue la cuarta versión, realizada entre el 7 y el 27 de noviembre del año 1928. Pero el hecho de que Le Corbusier contemplara la posibilidad de construir una Villa Savoye completamente simétrica, indica que consideraba la simetría tan válida, al menos, como el juego libre y pintoresco de los volúmenes. Desde Vanbrugh, por tanto, la tradición se mantiene.

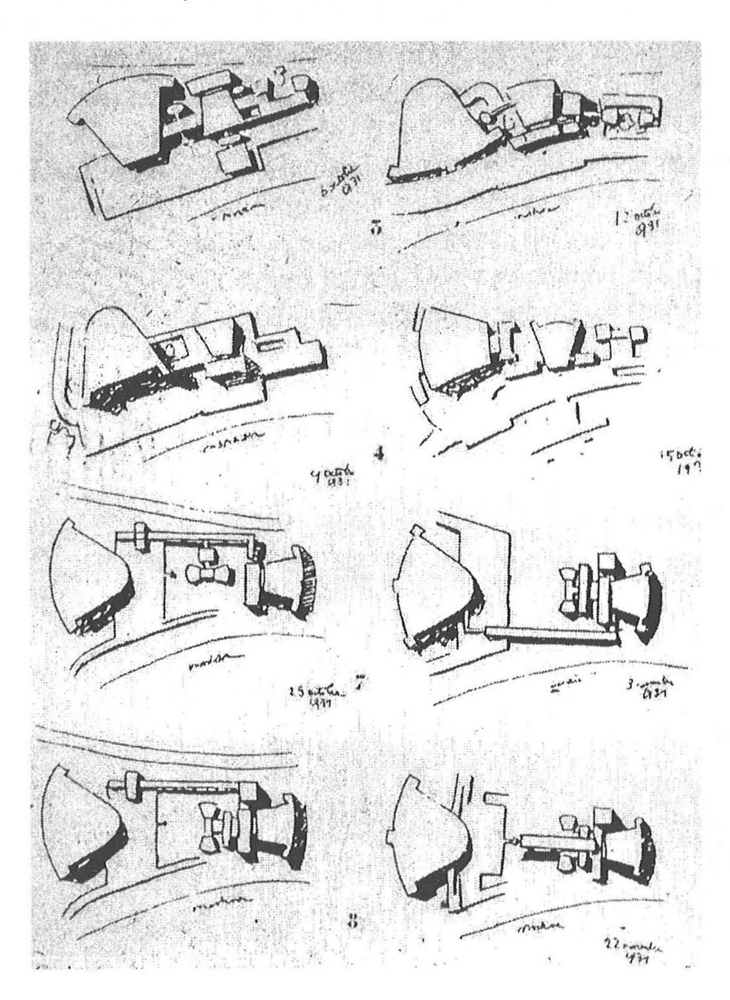


Le Corbusier. Cuarta versión para la Villa Savoye. 1928

El problema es que Le Corbusier, movido por su afán divulgador, sólo consideró en sus esquemas un aspecto parcial de las residencias, de manera que cuando definió su segunda composición como una *funda rígida,* olvidó que el volumen inicial era irregular, y cuando definió su *primera composición* como *libre*, *pintoresca* y *fácil de ejecutar* pues permite que *cada órgano surgiera al lado de su vecino según una razón orgánica*, olvidó que los primeros croquis eran prácticamente simétricos.

En la casa para La Roche y Albert Jeanneret, a pesar de que las circunstancias del proyecto alteraron la configuración axial inicial (convirtiéndola en *libre* y *pintoresca*, según el arquitecto), la simetría permaneció, aunque ordenando parcialmente la composición, como en la casa-castillo de Vanbrugh.

En el texto titulado *Precisiones sobre el estado actual de la arquitectura y el urbanismo*, publicado en el año 1930, definió esta composición como "piramidal": *el primer tipo muestra cada órgano surgiendo al lado de su vecino, según una razón orgánica. El interior se acomoda y empuja al exterior, que se configura con salientes diversos. Este principio conduce a una composición piramidal que puede convertirse en atormentada si no se tiene cuidado.* Pero la palabra *piramidal* no resulta muy clara en este contexto. Su sentido puede quizás aclararse considerando que fue aplicada por Choisy al Erecteión y que Le Corbusier vio en este edificio un ejemplo de composición pintoresca. La palabra *piramidal*, quizás, sólo significaba para Le Corbusier *fundamental*, aludiendo a que la casa La Roche-Albert Jeanneret fue proyectada, como el Erecteion, desde el suelo hacia arriba.



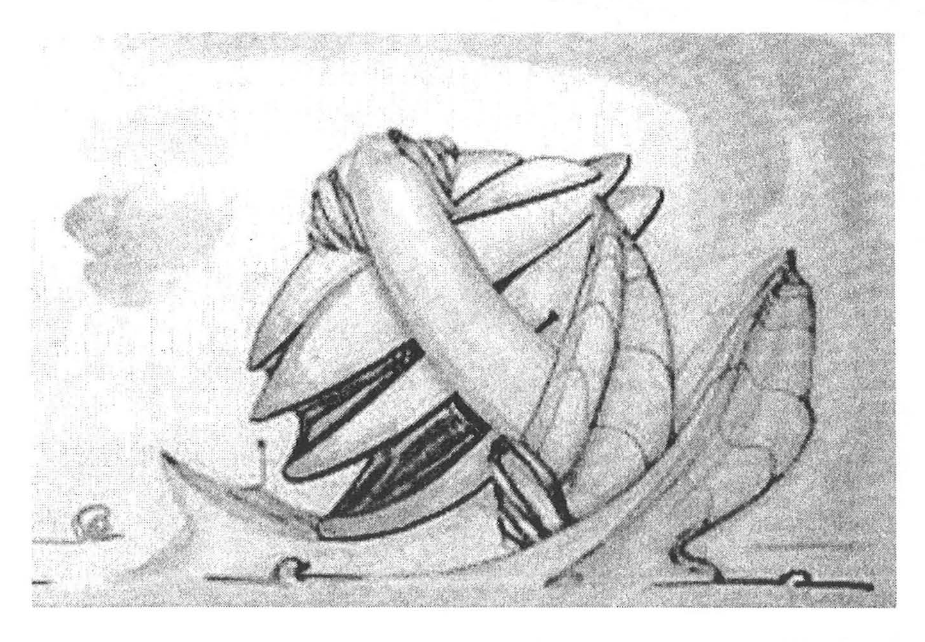
Le Corbusier. Ocho alternativas para el Palacio de los Soviets de Moscú (1931). Cuatro pintorescas, arriba, y cuatro axiales, abajo.

Las dudas de Le Corbusier entre opciones simétricas y pintorescas también se aprecian en los croquis realizados para edificios públicos y monumentales. El ejemplo más claro, quizás, lo representan las ocho variantes de la planta que realizó en el año 1931 para el concurso del Palacio de los Soviets: cuatro pintorescas, cuyos elementos se ajustaban paratácticamente a la curva del río, y cuatro axiales (una prácticamente simétrica), menos dependientes de las condiciones del lugar. Estos croquis reafirman que Le Corbusier consideraba igualmente válidas ambas maneras de componer.

Le Corbusier pensaba, a pesar de todo, que el instinto del hombre no es suficiente para lograr la armonía deseada. El hombre actual proclama que es un poeta liberado y que le bastan sus instintos, aunque éstos no se expresan más que por medio de artificios adquiridos en las escuelas. *El hombre de los primeros años 20 actúa como un lírico desenfrenado que sabe algunas cosas pero que no las ha inventado, habiendo perdido durante el curso de las enseñanzas recibidas esa cándida y capital energía del niño que se pregunta el por qué de las cosas*, escribió refiriéndose a las *artes decorativas* y aludiendo a los artistas que se consideraban *poetas* al ponerlas en práctica. Pues lo único que Le Corbusier pretendía excluir de la composición, como antes los antes los arquitectos ingleses sin prejuicios ideológicos, era el capricho.

En aquellos años, sin embargo, otros *líricos* imaginaban una nueva relación entre arquitectura y naturaleza. Dicha relación no se fundaba en ejes o equilibrios perceptivos, sino en una analogía de orden metafórico que transportaba el sentido desde las irregulares formas biológicas a las formas edificadas.

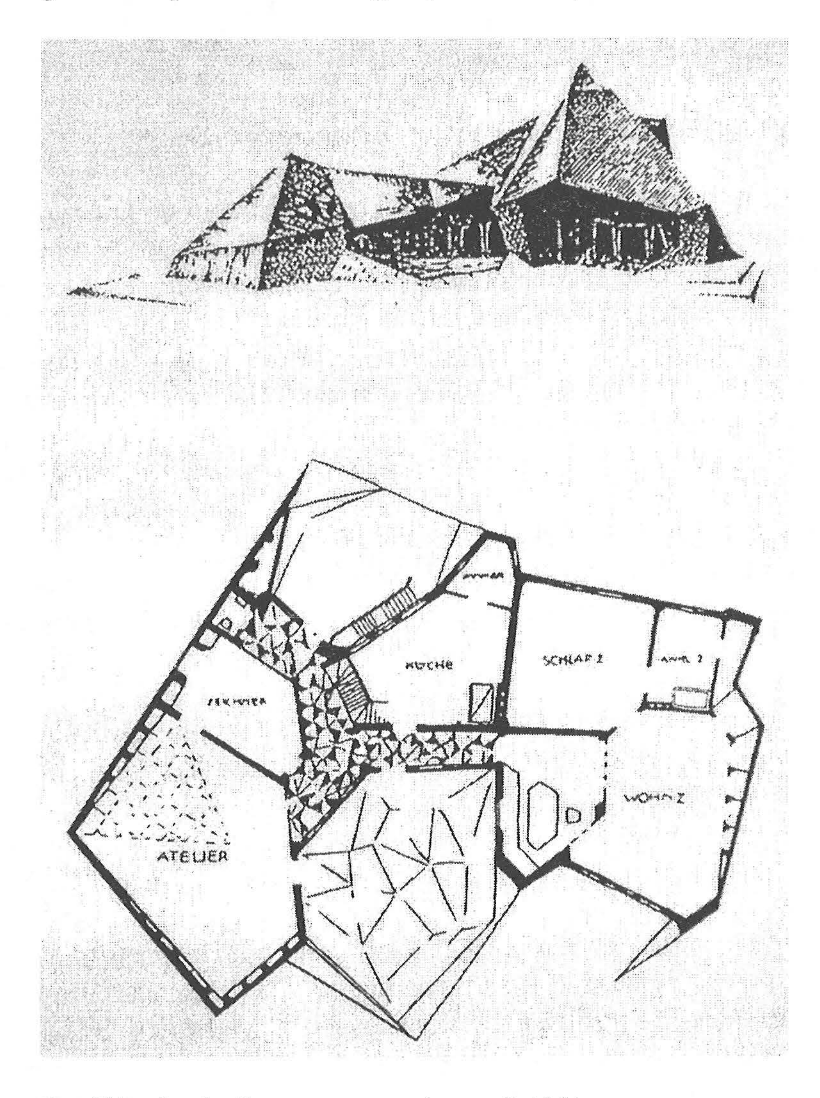
No es necesario insistir las consecuencias de la analogía biológica en arquitectura. El libro de Adolf Behne, *La construcción funcional moderna* (publicado en el año 1923) y el de Peter Collins, *Los ideales de la arquitectura moderna; su evolución* (publicado en el año 1965) lo hicieron en su momento.[28] Josep María Montaner ha insistido recienemente en ellas.[29] Pero conviene recordar que la analogía biológica se fundó en la ilusionante posibilidad de producir edificios tan naturales como los irregulares órganos de los seres vivos. Al igual que los organismos, pensaron algunos arquitectos, los edificios debían crecer libremente, desde dentro hacia fuera, atendiendo a los usos. Aunque en muchas ocasiones ocurrió al revés, comenzando algunos a definir la forma funcional por la imagen externa del edificio.



Hermann Finsterlin. *Casa de vidrio*. 1924.

Condicionados por la interpretación lamarkiana de la evolución natural expresada en el axioma *la forma sigue a la función*, algunos arquitectos pensaron que disponían de argumentos científicos para oponerse al formalismo clasicista. No importaba que los científicos que estudiaban la evolución natural hablaran de cambios formales azarosos producidos al margen de las actividades que realizaban los seres vivos, pues se imponía el poder de la metáfora. (Hoy, de manera análoga, se habla de *edificios inteligentes*).

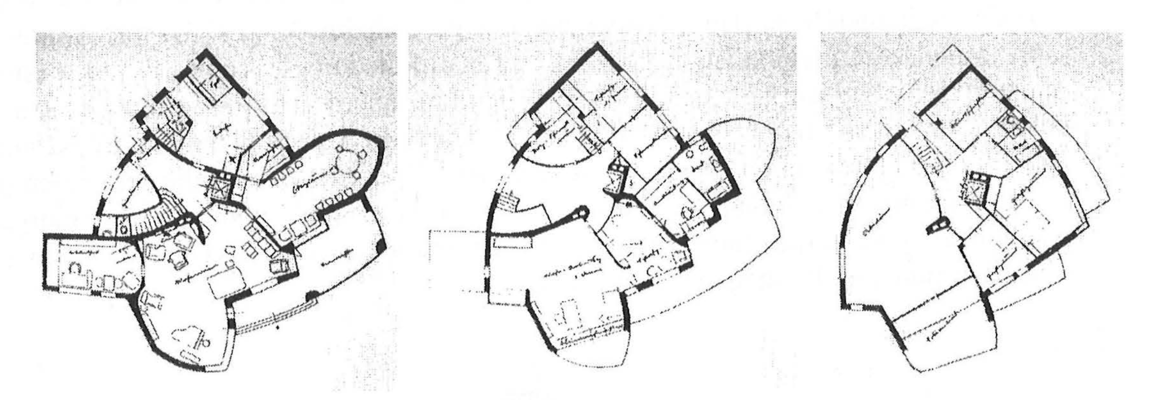
Si la metáfora racionalista expresaba que la arquitectura es como un juego (sujeto a reglas objetivas y universales), la nueva metáfora expresaba que la arquitectura es (o debería ser) como un organismo vivo, aunque idealizado, pues debía ser necesariamente irregular. La simetría o euritmia de los seres vivos, por tanto, no podía ser contemplada. El edificio, incluso, podía parecerse a una estructura mineral, evidentemente inorgánica, pues era suficiente que fuera irregular. La contradicción de nuevo quedaba sin efecto gracias al poder de la imagen (metafórica).



Vassili Luchardt. Casa para un arquitecto. C. 1921.

Sólo era necesario que el edificio se generara desde dentro hacia fuera, sin restricciones y atendiendo en exclusiva a los usos. Pero esta necesidad no era nueva, pues algunos arquitectos ingleses del XIX, tal y como se ha visto, habían insistido en ella. La novedad de las nuevas propuestas, en rigor, radicaba en la abolición de la ortogonalidad. El espacio rectangular, la línea recta, explicaba Adolf Behne, no son figuras funcionales, sino mecánicas: si procedemos consecuentemente a partir de la

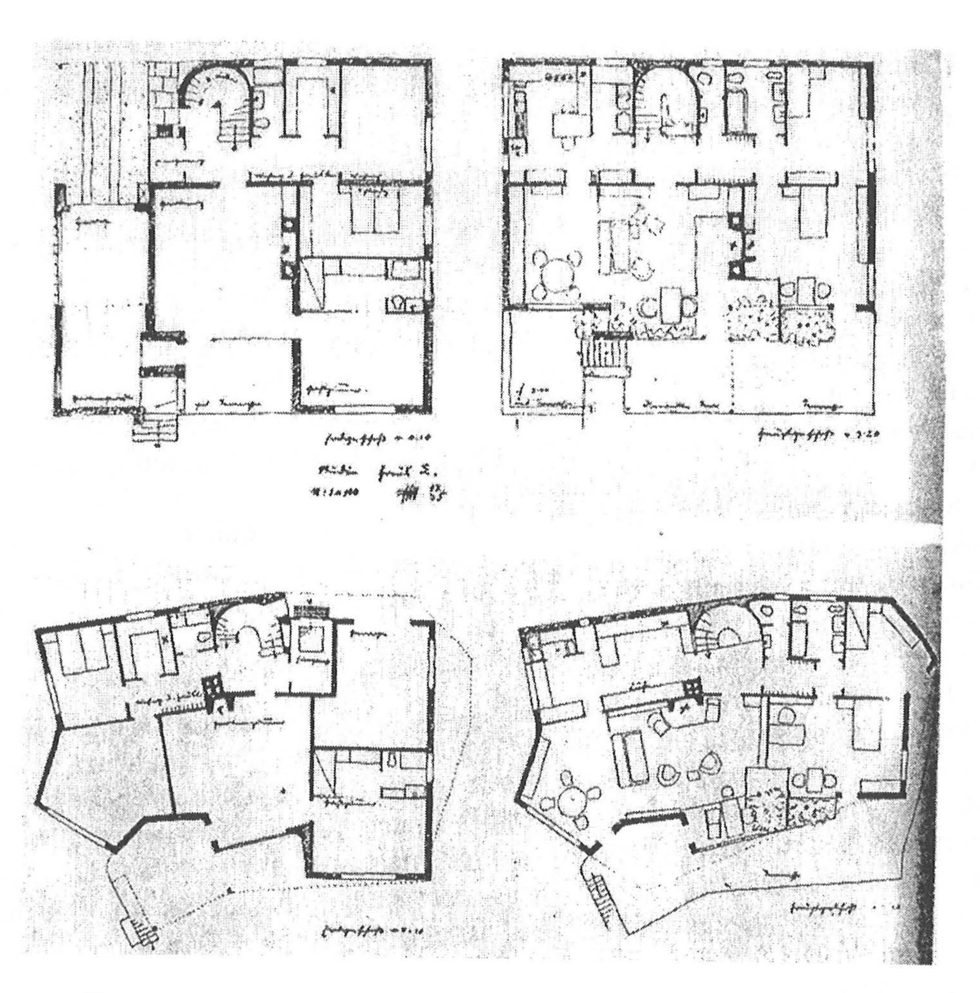
función biológica, la pieza rectangular resulta absurda, ya que los cuatro ángulos son espacio muerto, inutilizable. *Si circunscribo el espacio de una habitación realmente aprovechado, el que llega a ser pisado*, continuaba Behne, *obtengo necesariamente una curva.* Hugo Häring y Hans Scharoun fueron los principales representantes de dicha tendencia.



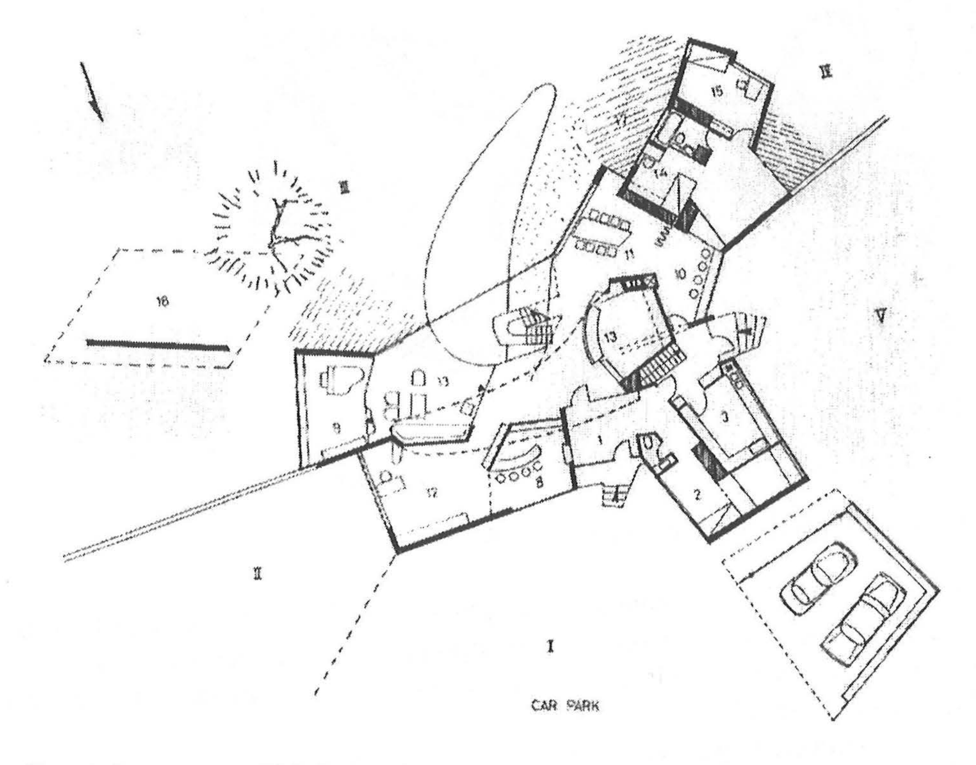
Hugo Häring. Casa proyectada según el uso. 1923. Plantas primera, segunda y tercera.

Según Häring, la tendencia que busca en la geometría el principio de la arquitectura (pensaba en los principios de Le Corbusier) no se preocupa por resolver la materia en términos de esencialidad, porque se encuentra ocupada en la superficie, es decir, en el efecto decorativo. En esta tendencia, la regularidad y el interés por la belleza formal son más importantes que la lógica del uso y la resolución de la forma, por lo cual resulta esencial, según sus palabras, el empeño por una completa identificación entre los elementos expresivos (que consideraba subjetivos) y la configuración ligada al uso (que consideraba objetiva). *El objetivo de la nueva arquitectura no es tanto superar la forma histórica, como resolver la oposición entre forma funcional y forma artística. En otras palabras, la forma artística no se debe imponer a la forma utilitaria. No se puede proponer una estética en la cual el problema expresivo y el funcional sean distintos... El problema estético debe ser formulado con rigor: la obra arquitectónica no es un problema de configuración autónomo y expresivo. Lo verdadero será también bello*, escribió Häring.[30] Pero unos años antes, mientras compartía estudio con Mies, éste le había reprochado: *¡pero hombre, haz los espacios lo suficientemente grandes como para que uno pueda moverse libremente por ellos y no sólo en una dirección predeterminada! ¿O es que estás completamente seguro de cómo se usarán? No sabemos en absoluto si la gente hará con ellos lo que nosotros pensamos. Las funciones no son tan claras ni tan constantes. Cambian más deprisa que el edificio.* (De Franz Schulze. *Biografía de Mies van der Rohe*).

No es necesario insistir en que los edificios no son seres vivos, pues la primera condición de un ser vivo es su capacidad para reproducirse. La distancia entre un ser vivo y un edificio es insalvable. Es posible relacionar las circulaciones en los edificios con la circulación de la sangre en las venas. Es posible determinar la anchura de los pasillos, como hizo en alguna ocasión Hans Scharoun, en función del número de personas que circulan por ellos. Pero lo decisivo en el diseño fue el poder de la metáfora y el afecto por la irregularidad y las curvas que ésta produjo. La libertad del arquitecto exigía la superación de los límites y las restricciones asociados a la antigua arquitectura clasicista, pero ahora se podía justificar, además, mediante argumentos supuestamente científicos.



Hugo Häring. Dos propuestas, regular e irregular, para una vivienda. 1935.

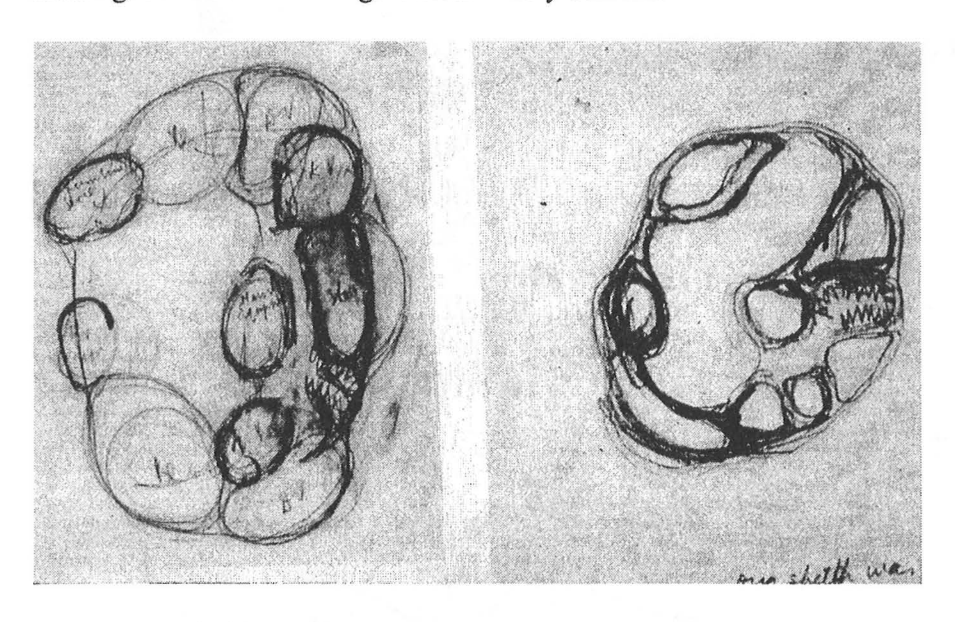


Hans Scharoun. Casa Knittlingen. Sttutgart. 1956.

Häring, los hermanos Luckhardt y Hans Scharoun estaban de acuerdo: la arquitectura debe ser expresiva y utilitaria a la vez. Pero la imagen se imponía, pues resultaba imposible determinar la configuración espacial atendiendo en exclusiva a los usos. Era posible recurrir tanto a las curvas libres, asociándolas con la naturaleza orgánica, como a las líneas angulosas, asociándolas con formaciones minerales sin que importara que fueran inorgánicas. Y cuando las circunstancias cambiaron, viéndose obligados a proyectar viviendas económicas en bloques lineales, volvieron a la regularidad.

Quizás aquellas lecciones de regularidad hicieron que Hugo Häring proyectara más adelante dos propuestas para una misma vivienda unifamiliar: una ortogonal y otra ligeramente irregular. Hans Scharoun, por su parte, continuó integrando en sus casas piezas regulares e irregulares, procurando expresar al exterior el orden interno de los espacios.

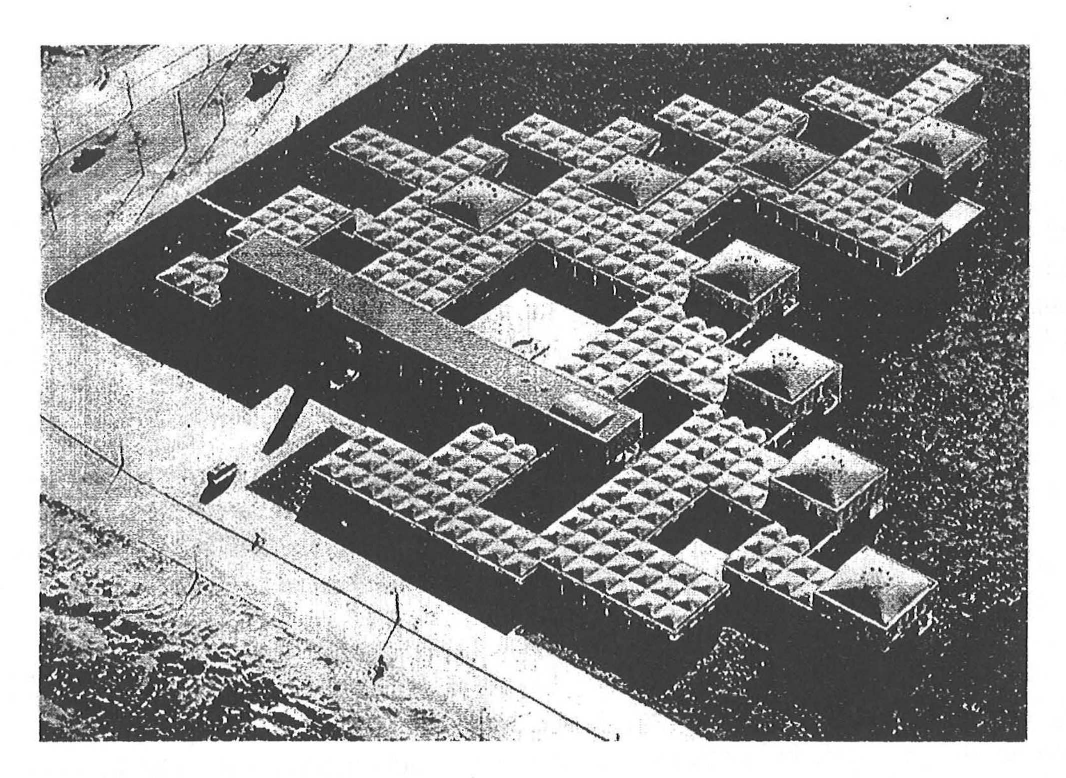
Más adelante, aunque la arquitectura más orgánica es quizás la que no está proyectada por arquitectos, se realizaron nuevos intentos por deducir el orden de la arquitectura del orden natural. Después de la segunda guerra mundial, por ejemplo, algunos arquitectos intentaron definir nuevas configuraciones formales comparables a texturas, imágenes al microscopio y obras de arte *informales*. Los arquitectos Alison y Peter Smithson, junto con sus amigos Eduardo Paolozzi y Nigel Henderson, exploraron la posibilidad de aproximar la arquitectura al resto de las artes y a la naturaleza a la vez. Así surgieron las ideas de *rama* y *racimo* (*twig* y *cluster*), que intentaron aplicar a la arquitectura y al urbanismo, y utilizar teóricamente como alternativa a la fría zonificación del Movimiento Moderno. El orfanato de Aldo van Eyck, puede considerarse la culminación de aquellas ideas, pues integra de forma natural el orden más riguroso con la configuración libre y aditiva.



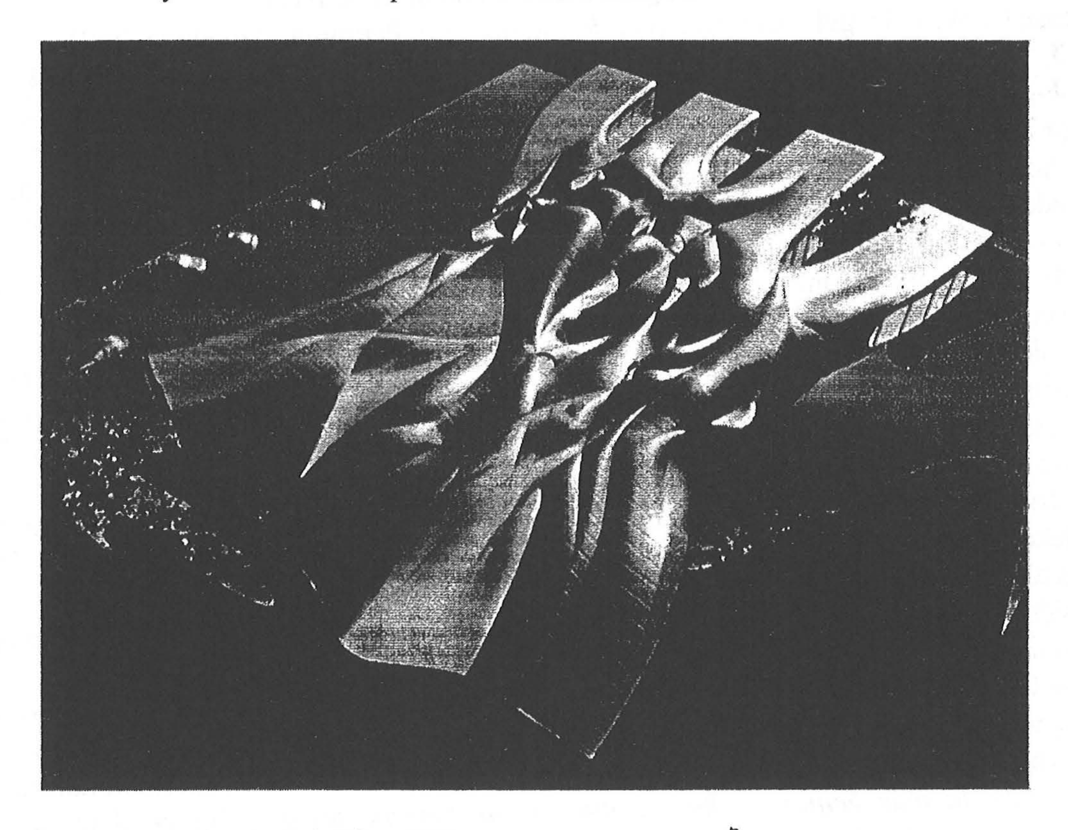
Alison y Peter Smithson. Bocetos para la casa Snowall. 1956.

Pasados unos años, las formas blandas e irregulares se denominaron topológicas, aunque imponiendo de nuevo la metáfora, pues la topología es tan ajena a la regularidad como a la irregularidad. La topología es una rama exacta de la matemática que sólo estudia las relaciones de posición.

Las metáforas, al parecer, siguen concediendo sentido a las cosas. Las imágenes se siguen recreando en el arte; aunque algunos arquitectos, en lugar de imitar la naturaleza, parecen conformarse con imitar su apariencia.



Aldo van Eyck. Orfanato municipal de Ámsterdam. 1955-60.



Nox Lars Spuybroek. *Soft Office*. 2000

NOTAS

1- Uno de los últimos intentos por aclarar la relación entre belleza sensible y regularidad fue realizado por Worringer en su obra *Abstraktion und einfühlung* (1908). Allí explicó que el hombre, al contemplar y participar de la ley abstracta que se manifiesta en el arte, encuentra goce y satisfacción. Esta goce era aquella *satisfacción del espíritu* que Le Corbusier encontraba en la regularidad y la que Tomás de Aquino había enunciado con las siguientes palabras: *los sentidos se complacen en las cosas debidamente proporcionadas así como en lo que se les parece: puesto que el sentido también es una forma de razón, al igual que todo poder cognoscitivo.* (*Sensus delectantur in rebus debite proportionatis sicut sibi similibus: nam et sensus ratio quaedam est, et omnis virtus cognoscitas*).

Worringer también manifestó que Wölfflin mostró muy fina sensibilidad al mencionar que *la regularidad ya constituye una especie de transición al campo de la empatía.* Remitiéndose a Lipps, añadió: *nosotros estamos de acuerdo con Lipps en que los productos de la regularidad geométrica son objetos de deleite porque aprehenderlos como un todo es natural al alma y porque corresponden en alta medida a algún rasgo de nuestra naturaleza o de la esencia de nuestra alma.*

2- El caso de Hegel es particularmente significativo, pues pensaba que los románticos se aferraron a la idea de genio creador con el fin de justificar un improductivo culto al sujeto singular. Aunque reconocía que hay una parte de verdad en que la obra es una creación del genio, de la inspiración inconsciente y del talento innato, citó irónicamente los buenos servicios que presta al genio una botella de champaña.

Véase G. W. F. Hegel: *Introducción a la estética.* Ed. Penínula. Barcelona. 2001.

3- John Locke: *Ensayo sobre el entendimiento humano.* Ed Aguilar. 1977. Pag. 47.

4- Citado por James S. Ackerman. *La villa: forma e ideología de las casas de campo.* Cap 7: *El jardín paisajístico.* Pag. 191. Ed. Akal. Madrid, 1997.

Sobre el pensamiento de Sahaftesbury y, en particular, sobre el acuerdo entre belleza, bondad y verdad, en el que confiaba, puede verse el capítulo *La ley del corazón* incluido en la obra de Terry Eagleton, *La estética como ideología.* Ed. Trotta. 2006.

5- Joseph Addison. *Los placeres de la imaginación y otros ensayos de The Espectador.* Edición de Tonia Raquejo. Visor. Madrid 1991.

Addison citó la importancia del tratado *Sobre lo sublime* (atribuido a Longino y escrito en torno al siglo II d. C.), inmediatamente antes de publicar en *The Spectator* sus escritos sobre los placeres de la imaginación y en los cuales definió *a pleasing kind of horrour* como una característica de lo sublime. La influencia del *tratado* en Addison es evidente, pues en él se defendía una retórica que no sólo persuada, sino que además induzca a los oyentes al éxtasis y esté dotada de fuerza para elevar nuestras almas a las más altas cimas por medio de la sublimidad.

Véase la obra del profesor Rosario Assunto, *Naturaleza y razón en la estética del setecientos.* Visor Ed. Madrid. 1989. (1967).

6- El *principio doble* al que se refiere Addison también se encuentra en tratado de Longino *Sobre lo sublime.* En el capítulo 22, después de proponer el empleo del hipérbaton (*un orden que trastoca las palabras y pensamientos de su sucesión natural y constituye la más genuina señal de una pasión vehemente*) para imitar el modo de actuar de la naturaleza, lo justifica explicando que *el arte es perfecto cuando actúa como lo hace la naturaleza y ésta, a su vez, alcanza el éxito cuando esconde el arte dentro de sí.* Rosario Assunto. Op. cit. Pag. 61.

7- James S. Ackerman. Op. cit. Pag. 197. *Still follow Sense, of ev'ry Art the Soul*
Parts answ'ring parts shall slide into a whole…

8- Adrian von Buttlar. *Jardines del Clasicismo y el Romanticismo*. Ed. Nerea. 1993.

9- En el artículo *English Neo-Palladianism, The Landscape Garden, China and the Enlightenment*. (L'arte. 6 junio. 1969) Wittkower escribió: *no podemos disociar la primera fase en defensa del jardín paisajístico de las concepciones ilustradas, morales y políticas, que inspiraron la primera fase del neoclasicismo arquitectónico. Las mismas ideas se expresaban mediante principios formales que nos parecen diametralmente opuestos. Pero los burlingtonianos del siglo XVIII difícilmente tenían conciencia de semejantes contrastes. Para ellos simplicidad y naturaleza eran los vínculos que unían la arquitectura clásica con la naturaleza no manipulada.*

Assunto, por su parte, aclaró que el jardín pictórico y el arquitectónico fueron dos objetivaciones diferentes de las ideas estéticas que nos guían para elegir y juzgar los paisajes. Por eso no resulta extraño que durante el período Neoclásico no prevaleciera la concepción formalista del jardín, sino la paisajista. Véase Rosario Assunto: *Ontología y teleología del jardín*. Ed. Tecnos. Madrid. 1991. Pag. 81.

10- Willian Gilpin: *Tres ensayos sobre la belleza pintoresca*. Abada Ed. 2004. Madrid. (1792).

11- Edmund Burke: *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello*. Ed. Tecnos. 1987. (1757).

Burke también consideró que lo inacabado puede considerarse una característica de lo sublime, capaz de provocar *a serious passion*, como el boceto en la pintura.

12- Los estudios realizados por Miguel Ángel Aníbarro y Javier Maderuelo sobre el gusto pintoresco, así como la influencia de dicho gusto en la jardinería y la arquitectura, son una valiosa fuente de información.

13- Heinrich Wölfflin. *Renacimiento y Barroco*. Ed. A. Corazón. Madrid, 1977. Pags. 63 y 64.

14- Heinrich Wölfflin. *Conceptos fundamentales de la historia del arte*. Ed. Espasa Calpe. 1976. (1915).

15- Robin Middleton y David Watkin. *Arquitectura moderna*. Ed. Aguilar. Madrid. 1979. Véase el capítulo II, escrito por Watkin, *La tradición pintoresca en Inglaterra*.

16- Véase la introducción de John Summerson a la obra de Michael Mansbridge: *John Nash. A complete Catalogue*. Phaidon. London. 1991.

17- Lo confirma el siguiente texto de Knight. *En los cuadros de Lorrain y Gaspar vemos constantemente una mezcla de arquitectura griega y gótica utilizadas con el efecto más feliz en un mismo edificio. Todavía está por aparecer el crítico que haya puesto objeciones a esa incongruencia; pues, como godos y longobardos fortificaron en Italia durante la edad media con torres y almenas los templos, tumbas y palacios de griegos y romanos, tales combinaciones han adquirido en ese país carta de naturaleza y están, por tanto, en perfecta armonía con el fondo, y tan lejos de truncar el encadenamiento de las ideas que, más bien, lo rigen y lo prolongan del modo más grato a través de diferentes épocas y revoluciones sucesivas de los gustos, las artes y las ciencias. Quizá hemos sido demasiado rígidos en el momento de rechazar tales combinaciones en nuestro país; pues también aquí, como en Italia, han adquirido de algún modo carta de naturaleza, aunque en una asociación distinta, pues el gótico precedió aquí al arte griego.* De Richard Payne Knight, *An analytical Inquire into the Principles of Taste. Londres* (Indagación analítica sobre los principios del gusto). 1805. Parte segunda. *La asociación de ideas*. Cap II. De *Textos de arquitectura de la Modernidad*. Ed. Nerea. Madrid, 1994.

18- John Summerson. *Architecture in Britain. 1530-1830.* Penguin Books. 1977 (1953). Pags. 401 a 404.

19- Nikolaus Pevsner. *Pioneros del diseño moderno.* Ed. Infinito. 1972 (1936). Pag. 51. Sobre este tipo de confusiones pueden verse, además, los siguientes artículos: *La casa inglesa: el modelo medieval, El modelo funcional y la arquitectura libre inglesa* y *Ritos de paso: la vivienda inglesa.* Cuaderno de Notas, números 5, 6 y 7 respectivamente. Departamento de Composición, ETSAM, Madrid. M. Prada.

20- Véase Robert Kerr. *The Gentleman's House or How to plan English Residences.* Ed. John Murray. London. 1865. Lámina. 29.

21- Charles Annesley Voysey en *1874 and after*, texto escrito en 1930 y reproducido por Alastair Service en su libro *Edwardian architecture and its origins.* 1975.

22- *Incluso las villas descritas por Plinio, que parecen dispersas e irregulares, fueron imaginadas en el XVIII como construcciones simétricas y racionales.* James S. Ackerman. *La Villa: forma y diseño de las casas de campo.* Op. cit. Pag. 26. El carácter pintoresco de la Villa de Adriano en Tívoli y la Piazza Armerina, por otro lado, resulta evidente.

23-Véanse *Paris-Rome-Athenes. Le voyage en Grèce des Architectes Francais aux XIX et XX siècles.* Ed. Ëcole Nationale Supérieure des Beaux-Arts. 1986. Puede verse también, Jacques Lucan: *Simetría y disimetría. El enigma arquitectónico de los Propileos de la Acrópolis de Atenas.* Revista *Arquitectura*, nº 273. 1988.

24- Violet-le-Duc. *Entretiens sur l'architecture.* (1863-72). Tomo I, 2º e, pag.56, y 10º e. Pag. 483.

25- Auguste Choisy. *Historia de la Arquitectura.* Véase el capítulo *El pintoresco y la simetría perspectiva.* (1899).

26- Años después Martienssen, siguiendo a Choisy, analizó distintas acrópolis griegas para reafirmar que los templos se dispusieron con cierta informalidad con el fin de que sus cualidades plásticas se pudieran presentar ante el espectador de la manera más clara y evidente. Los propileos, en consecuencia, tenían la misión de encuadrar las vistas de los templos.

Según Martienssen, las antiguas acrópolis eran *campos de exploración plástica* en los cuales los griegos no recurrieron al orden, la frontalidad o la simetría bilateral, sino a los efectos que siglos después se denominaron pintorescos.

Véase Rex Diistin Martienssen: *La idea de espacio en la arquitectura griega.* Ed. Nueva Visión. B. Aires, 1977 (1956).

27- Le Corbusier. *Hacia una arquitectura.* Ed. Apóstrofe. Barcelona. 1998 (1923). Pags. 36 a 39.

28- Adolf Behne. *La construcción funcional moderna.* Ed. Serbal. 1994. (1923).

Peter Collins. *Los ideales de la arquitectura moderna; su evolución (1750-1950).* Ed. G.G. Barcelona, 1973 (1965).

29- Véase Joseph María Montaner. *Las formas del siglo XX.* Ed. G,G. Barcelona, 2002.

30- Del texto de Hugo Häring, *Notas sobre el problema estético de la nueva arquitectura* (1931). De Sergio Polano. *Hugo Häring: Il segreto della forma. Storia e teoria del neue bauen.* Ed. Jaca Book Spa. Milano, 1984. En dicho libro se incluye el significativo texto de Häring: *desde hace algún tiempo trabajo considerando la planta como obra orgánica... La tarea está clara, se trata de construir la casa desde el interior, de proceder a partir de los fenómenos vitales del habitar... El exterior ya no se plantea a priori sino que sigue un desarrollo como las formas orgánicas... Las paredes ya no formarán ángulos rectos entre sí ni seguirán a toda costa un trazado lineal. Se instaurará un orden natural regido por el soleamiento, con el fin de que la casa se*

expanda a partir de un centro hacia el sur... (*Arbeit am Grundriss*, en *Baukunst und Werkform*, nº 5). También puede verse José Manuel García Roig. *Hugo Häring (1882-1958)*. Cuaderno del Instituto Juan de Herrera nº 132. ETSAM, 2002. Entre los textos traducidos por García Roig destaca *Caminos hacia la forma*, publicado el año 1925. Allí Häring manifestaba: *para nosotros resulta contraproducente determinar la forma a partir de factores externos, transferir e imponer a la forma leyes cualesquiera, constreñirla de un modo violento. Sería erróneo que la situáramos en un escenario de exhibiciones históricas pero igualmente que las sometiéramos a las circunstancias de nuestros humores individuales*. (La regularidad, como se ve, mantenía para Häring su viejo vínculo con la arbitrariedad y el capricho del despótico gobernante). Y continuaba: *e igualmente sería equivocado que las redujéramos a las figuras geométricas elementales o a las cristalinas, como hace Le Corbusier. Las figuras geométricas elementales no son formas ni configuraciones primigenias. Son abstracciones derivadas de leyes estrictas. La unidad que fundamos sobre la base de las figuras geométricas consiste en una unidad formal, no en una unidad viva... Imponer figuras geométricas a las cosas supone uniformarlas, mecanizarlas... matarlas... Somos, por lo tanto, enemigos de los principios de Le Corbusier (pero no tenemos nada contra él). No tenemos que dar forma a nuestra individualidad, sino a la individualidad de las cosas. Para que su expresión, su apariencia externa, se identifique con ellas.*

Dicha confusión al parecer se mantiene, condicionada por factores ideológicos.

CUADERNO

257.01

CATÁLOGO Y PEDIDOS EN
cuadernos.ijh@gmail.com
info@mairea-libros.com

ISBN 978-84-9728-267-3

9 788497 282673 >